التصدير

الحكاية الشعبية
بين خصوصية النشأة وحرية الفن

ككل عمل إبداعي يشهد مجال الثقافة الشعبية تطورا حينا وتذبذبا حينا آخر وأخذا وردا في نقاشات مطولة في منتديات ولقاءات مختلفة نشعر أحيانا أنها تعمل على أن تنهض بهذا المجال وتسعى إلى تطويره والتوسيع من دائرته وحينا آخر نشعر أن الكثير من النقاشات والدراسات الدائرة بشأنه تقعد به عن مساره وقد تخيب أحيانا طموح رواده وآفاق مريديه.

وكلنا نعلم أن كثيرا ما جمعت الحكاية الشعبية مثلا بين قيم إنسانية ومبادئ كونية عامة مشتركة نشعر دوما ونحن نقرأ أي حكاية أننا نعرفها وأننا قرأناها من قبل في زمن مغاير وفي مكان مختلف ولكنها دوما مشدودة إلى قيم الإنسان أينما كان تدعم مبادئه وتنادي بأفكار وترفض أخرى حتى تستجيب لقيم المجتمع المثلى في بناء شخصية الانسان الأقرب إلى خصال الكمال.

ولعل السؤال الذي يطرح دوما بقوة في هذا المجال وإذا انطلقنا من مسلمة أن التراث الشعبي والحكاية منه على وجه الخصوص هي فن يستجيب لكل خصائص الفنون وشروطها هو: كيف ندون تراثا شعبيا مخصوصا وكيف نتجاوز كونية الأثر وإنسانيته المطلقة للقيم التي ينشدها إلى تدوين مجالات مخصوصة في مواطن معينة ومحددة تعكس هوية مجتمع من المجتمعات تحاول جر الأثر جرا إلى بيئته لتنشأ الخصوصية ولتتحقق الهوية؟ وهل فنية الحكاية الشعبية لا تتحقق إلا في ارتباطها بالمحلية الضيقة التي تحاول أن تجمع وتبحث لتحقق التفرد والتميز بين مجتمع وآخر وداخل المجتمع الواحد بين فئة وأخرى وبيئة وأخرى؟

إن السؤال الكبير هو أين تكمن حرية الحكاية الشعبية مثلا وهل هي حرية غير مشروطة تماثل في مجالها مختلف الفنون من رسم وغناء ورقص وسينما ومسرح وشعر وغيرها من الفنون التي تعيش أبدا في مجتمعاتنا خاصة هذا الصراع المتواصل بين الإبداع كحرية وانطلاق وضغوط التحريم بما تفرضه من قيود اجتماعية ودينية ولغوية وغيرها على الإبداع مطلقا أيا كان مصدره ومجاله؟

هل يعد الفن فعلا ممارسة لأقصى مستويات الحرية؟وإذا كان الرقص كما قال بعضهم»يحرر قيود الجسد والموسيقى

تحرر من الرتابة والفن التشكيلي يحرر من قيود المادة والشعر والأدب يحرر من قيود اللغة المتداولة،فهل يمكن اعتبار تحرير الحكاية الشعبية من لغتها الأم لغتها الأصلية لتبلغ آفاقا أرحب ومجتمعات أكثر، تحريرا لها من قيد اللغة المحلية أو اللهجة التي لا يفهمها أحيانا إلا البعض والتي قد تضيق على الحكاية وتقيد من حريتها في الانتشار والذيوع؟

إننا نطرح بهذا السؤال قضية شائكة وكبيرة كثيرا ما خاض فيها الدارسون والباحثون في هذا المجال وهوكيف يمكن لمجتمع من المجتمعات أن يقرب الحكاية الشعبية إلى قارئها المنتمي إلى مجتمع مغاير؟هل نصوغها كما سمعناها من راويها أم نحور لغتها الشعبية ما أمكن إلى لغة فصيحة مبسطة لتقريبها للأذهان؟حتى نضمن ديمومتها وسرعة ذيوعها؟ولكن إلى أي مدى نعتبر هذا التصرف الفني حرية في التعامل مع هذا النوع من الآثار والفنون؟أليس بهذا التصرف تجاوز لخصوصية الحكاية الشعبية الأصلية؟ألا نتعدى بذلك على حرية صاحب النص الأصلي أو الراوي المباشر؟أين أمانة النقل من كل ذلك؟ألا تستجيب الحكاية الشعبية إلى جملة المعايير الفنية التي تميز غيرها من الفنون؟

إذا كانت الحكاية الشعبية تسعى جاهدة دوما إلى تدوين ما نسمع في لغته الأصل محافظة قدر المستطاع على الأصل ألا نحدد بذلك من مجال الإبداع في هذا الفن الذي نعتبره من الفنون وهو بحاجة للحرية بدوره ليحيا وينطلق ويحلق في أرجاء عدة؟

هي جملة من الأسئلة تطرح في هذا المجال لتؤكد من جديد على ثراء البحث في هذه المواضيع وعلى خصوصية الإبداع في مجال التراث الشعبي وأن الحرية تظل دوما أفق كل الفنون والحكاية الشعبية لن تشذ أبدا عن هذه المباحث التي تنهض بها دوما وتزيد من إشعاعها وثرائها كمختلف الفنون الأخرى.فالتعامل معها لا يخرج عن ثنائية الخصوصية المحلية وإطلاقية الإبداع الفني بما يعنيه من حرية إنسانية وكونية.

الدكتورة
نور الهدى باديس
عضو الهيئة العلمية لمجلة الثقافة الشعبية



الثقافة الشعبية :
الأنا في مواجهة الأخر

http-//www.yourcolor.net/academy/index.php/yourcolor/50279.html

نهلة عبد الله إمام
مصر

إن الوسيلة في حد ذاتها رسالة، الوسيلة التي تتوخاها المجتمعـات في التعامل مع تراثهـا الثقافي (الأنا) هي رسالة إلى الثقافات الأخرى (الآخر)، فقدر الاحتفاء و التعامل اللائق مـع التراث اللامادي في المجتمعات والسـبيل الذي تنتهجه تلك المجتمعات سـواء على مسـتوى الحكومات أو المؤسسـات الأهليـة أو الأفراد في الحفـاظ على تراثها اللامادي ينبئ عن وضع هذا التراث في بيئته.

وإذا سلمنا بأن التراث كائن متطور ولم يكن أبدا ساكنا أوجامدا وأن الوسائل والأدوات والمناهج المتبعة في التعامل مع الثقافة الشعبية تشهد تطورا وتقدما ملحوظا، فإننا لابد بالتبعية أن نسلم بأن ما بقي هوتطوير النظرة إلى التراث، إرث الأجداد، والتعامل مع جدلية التراث بعقل ووجدان مفتوحين.. دون تهوين أوتهويل من الآثار المترتبة على ما يطرأ على هذا التراث من تحولات لابد أن نكون قد سلمنا بها.

ومع اعترافنا بوضعية تراث الأمة الذي يشكل في طرحنا هذا "الأنا" وما يحتاجه من حماية إلا أننا ندرك أن هذه الأنا تحوي كيانات صغيرة إهمالها يضر بقضية صون التراث وقضية حقوق الانسان في آن واحد. اذ مازالت بعض الثقافات الفرعية داخل مجتمعاتنا تعاني من تحرش "الآخر" ومحاولته طمسها، ومازالت بعض المجتمعات التي تحوي تلك الثقافات الفرعية تنظر إلى تلك الأقليات أوفي بعض الأحيان القبائل كمصدر للقلق الذي تسعى إلى تسكينه بالتنمية متجاهلة حق تلك الجماعات في الاختلاف والاحتفاظ بثقافة مغايرة، وقد يكون عدم احترام الخصوصية الثقافية لتلك الأقليات وراء ما تواجهه خطط التنمية من فشل .

نحاول هنا أن نتتبع مشكلة علاقة التراث اللامادي في مجتمعاتنا بما يحدث من تغيرات وتحولات بفعل الاحتكاك بثقافات مغايرة وما يؤدي إليه هذا الاحتكاك من تغيرات على عناصر الثقافة الشعبية. ثم تحديد عوامل هذا التغير، وأخيرا محاولة تقديم رؤية للتعامل مع تلك المعطيات بما يتيح الحفاظ على التراث اللامادي مع اللحاق بركب الحداثة.

أبعاد المشكلة :

المشكلة الرئيسية التي تواجه الأفراد والجماعات في عالم سريع التغير هي مشكلة التقدم والتكيف مع التغييرات دون التخلي عن العناصر التي تثمنها المجتمعات في التراث، وبقدر حاجة الشعوب على اللحاق بركب التقدم والحداثة تتنازعها هواجس الخوف على تراثها من الضياع تحت أقدام فرس الحداثة الجامح، فظهرت العلاقة بين القديم الأقرب إلى أن يكون « الأنا »وبين الحداثي الذي يمثل « الآخر »وكأنها علاقة صراع وتحد، وكأن كل طرف منهما ليحيا لابد وأن يقضي على الآخر، فإذا ما قرر مجتمع الحفاظ على تراثه وإحيائه لابد وأن يقاوم التقدم والحداثة، وإذا ظهرت الحداثة لابد وأن تقاوم التراث لأنه يمثل العودة إلى الوراء ويشكل التقاليد التي دائما ما يقترن ذكرها بكلمة «البالية »، والحق أننا بحاجة إلى إعادة بلورة العلاقة وتحليل أبعادها، التي نرى أنها ليست علاقة حدية كما يصورها البعض وإنما هي بطبيعتها علاقة جدلية أوهكذا يجب أن تكون.

ولعل من المسلم به أن التفاعل بين الثقافات يتم في إطار ديناميكي متحرك وليس ساكنا تستقبل فيه ثقافة ما يملي عليها أوتنهب دون أن يكون لديها الآليات التي تدفع بها هذا السطو الثقافي اذا جاز التعبير. وفي الوقت ذاته نجد تلك الثقافة نفسها تمارس مع غيرها من الثقافات المواقف التي نعتتها بالسطوتحت أسماء أكثر قبولا مثل التفاعل أوالتبادلات الثقافية .وفي ظل غياب تام للمعيار الدولي الواحد للتبادلات الثقافية فإننا نرى أن الاعتراف بهذا التبادل الثقافي أمر لازم مع ضرورة الاعتراف بحقوق كل ثقافة في مفرداتها، ويبقى أن نحدد ماهية تلك الحقوق وطرق أدائها.

ونحن هنا نمارس القلق المشروع، نبث قلقنا على تراثنا إرث أجدادنا من الضياع وكل منا لديه هواجسه، ولأن الواقع ملتبس والتنوع بات مهددا بأن يتلاشى أمام آلة الإعلام والهجرات الخارجية ونمط الإنتاج الجديد وهيمنة المد الديني المتشدد على منطقتنا، ليصيغ العالم في شكل ثقافي واحد، كان لابد من تحديد موقف المؤسسات البحثية والحكومات مما يعتري تراثها اللامادى من تغيرات لن تستطيع أن تقف أمامها مهما اتخذت من تدابير، ولعل ما وضعه تقرير اللجنة العالمية للثقافة والتنمية من هدف لها في عام 1995 يمكن أن يشكل طرحا جيدا لتلك العلاقة التي نريد صياغتها هنا إذ يقول التقرير

في مقدمته « يعمل هذا التقرير على إمداد أجيال الحاضر والمستقبل بالأدوات اللازمة لمواجهة هذا التحدي، ولتوسيع رقعة معارفها واكتشاف العالم بتعدديته المحتومة والسماح لكل الأفراد بحياة كريمة، دون فقدان هويتهم وإحساسهم بالجماعة، ودون إهمال تراثهم « تلك كانت الروح وهكذا ينبغي أن تستمر في النظر إلى التحديات الثقافية الجديدة، فهي معطيات الحاضر وهي الواقع التي علينا أن نجد مسارا سلميا للتعاطي معه، فلنسلم بأن هناك تغيرات كثيرة شابت مفردات الثقافة الشعبية لسنا في مجال تقييم ما إذا كانت تلك التغيرات تمت إلى الأفضل أوالأسوء إنما نحن بصدد تقرير واقع، وكل واقع في حقيقته هوواقع خاص ولا يطابق العام .. وإن كان مشتقا منه.

وتشخيص حال التراث اللامادي في بلاده لابد أن يقترن بتشخيص حال المؤسسات البحثية العاملة في هذا المجال وبحث وضع الباحثين في التراث وخلفياتهم حتى تكتمل الصورة ونضع أيدينا على بيت الداء إلا أن هذا ليس موضوعنا هنا.

فمع هبوب رياح التغيير القادمة على مجتمعاتنا من كل الاتجاهات وجب التأمل في واقع التراث اللامادي في أوطاننا وطرح تساؤلات عن مدى تأثير تلك التغيرات على الثقافة الشعبية، وبداية أعراض لما أتصور أنها عوامل كانت حاسمة في الفترات الأخيرة في التأثير على الثقافة الشعبية، بعض تلك العوامل شكلت عوامل تغير مثل الإعلام والهجرة ونمط الإنتاج الجديد والبعض الآخر بدا وكأنه قوة تغيير مثل المد الديني المحافظ؛. ويمكن النظر إلى كل عامل من تلك العوامل كمصدر للتحدي والمواجهة بين خيارين: التمسك بالتراث أوالتسليم بحتمية التغير والتخفف من بعض الممارسات والعناصر التقليدية للحاق بركب الحداثة . أوالجنوح إلى خيار ثالث وهومحاولة السير في الطريق الآمن الذي يقضى بمحاولة التمسك بالتراث والحفاظ على ذاكرة الأمة بممارسة العادات والمعتقدات وتداول الفنون التقليدية طالما لا تتعارض الممارسة مع مقتضيات الحياة الحديثة وفي الوقت نفسه العمل على تتبع ما يتوارى من العناصر الثقافية وتسجيله وتوثيقه من ألسنة وأفئدة الرواة في الأرشيفات المتخصصة. إما وعيا بأهمية تقفي آثار الأولين للحفاظ على الهوية وتدعيم الوعي بالذات لدى أبناء الأمة أوليعاد تقديمه إلى الأجيال القادمة والمبدعين .

وبعيدا عن القضايا المسلم بها من ضرورة حماية التنوع الثقافي وحق الشعوب في امتلاك ثقافتها، هناك قضية أخرى لا تقل حيوية عن تلك القضية ألا وهي الحفاظ على التوازن الثقافي الذي يضمن البقاء لخصوصية الشعوب الثقافية ويحد من التفاوت الكبير في القوة والتأثير بين الثقافات، والتوازن الثقافي هوالمعادل الموضوعي للتوازن البيئي – التنوع الذي يضمن للبشرية البقاء، الذي يموت فيه شيء من أجل أن يحيا شيء آخر تفرضه مقتضيات الموقف الجديد، فالمشهد الثقافي الحالي يحفل بتنامي الاهتمام بقضايا التعددية الثقافية التي طفت على السطح في مرحلة ما بعد الاستعمار ثم مع انتهاء الحرب الباردة، فإذا كنا قد شهدنا مرحلة الاستعمار التقليدي الذي كان يأتي بجيوشه وأساطيله ثم ما أطلقت عليه الدراسات ما بعد الاستعمار والذي هوأيضا استعمار ولكنه اتخذ أشكالا جديدة اقتصادية ثم ثقافية، فإنه من الواضح أن القوى الكبرى أدركت تلك الحقيقة المقتبسة بالأساس من العلوم البيولوجية والتي تنادي باحترام الطبيعة وتحذر من أن تدمير ثقافة يعني خللا في التوازن يضر بتعايش الشعوب بعضها مع البعض.

الواقع ومتغيراته

ولعل أول الخطوات التي يجب البدء بها هوتشخيص الحالة الراهنة للثقافة الشعبية في المنطقة العربية من خلال تحديد العوامل التي أدت إلى ما اعترى تلك الثقافة من تغيرات والتعامل مع تلك العوامل دون عدائية وإنما من باب التسليم بالأمر الواقع والنظر إليها على أنها تشكل تحديات للبقاء يواجهها التراث اللامادى، ثم ننتقل إلى التساؤل التالي الذي تفضي اليه



http-//forum.sedty.com/t616485.html.jpg

تلك المقدمات، وهو ما يمكن من تقديمه لدرء خطر تلك التحديات، ما أمكن هذا، للحفاظ على التنوع الثقافي وبالتالي الخصوصية الثقافية لأوطاننا.

وأول ما نتعرض له كعامل من العوامل التي تؤثر على التراث اللامادي في منطقتنا هو تحديات سطوة التفكير الديني المحافظ وتسيده الموقف بما يحمله من مواقف متشددة من بعض عناصر وممارسات التراث اللامادي (والتي تتعدد أمثلتها من مواقف تحريم إقامة الأضرحة للأولياء أو إقامة الموالد لهم وصولا إلى تحريم الرسوم أو الدعوة لعدم الاحتفال ببعض الأعياد المصرية مثل شم النسيم)، أو طرح البدائل الدينية لتحل محل الممارسات الشعبية وتترك الاختيار للناس محبذة الاختيار الديني وبالتالي تزيح الممارسة الدينية الممارسة الشعبية بهدوء وبطريقة جد سلمية (والنموذج الذي يحضرني على هذه الحالة هو إحلال الاحتفال بالمولود بإقامة عقيقة بدلا من الاحتفال بإقامة السبوع المصري وما يتضمنه من ممارسات بدق الهون والتخطية على المولود سبع مرات وتلقين الوليد بمن يسمع كلامهم ومن يرفضه ورش الملح وتوزيع الشموع والحلوى على الأطفال والغناء، كل هذا يستبدل بذبيحة توزع على الفقراء ويقام بجزء منها وليمة يدعى إليها المهنؤون بقدوم المولود – على أنه يجب أن ننوه إلى أن "السبوع" مازال ممارسة حاضرة في الثقافة الشعبية المصرية تقاوم الإزاحة ويدعم من وجودها أن الممارسة البديلة باهظة التكاليف وليست في متناول الكثير من الأفراد خاصة ممن ينتمون إلى الطبقات الدنيا والمتوسطة)، ومع طغيان هذا النمط الجديد وتحت وطأة الشعور بالذنب للتقصير في أداء سنة نبوية يمكن أن نتوقع أن يتخلى من تمنعه ضيق ذات اليد من أداء العقيقة عن إقامة السبوع، ذلك الطقس المفعم بالمعتقدات والفنون والعادات، علاوة على أن الشق المادي من الاحتفال بسبوع المولود مرشح للاختفاء أيضا باختفاء أدواته فمثلا دقات الهون النحاسي نفسها ستختفي لإحلال الهون المصنوع من الألومنيوم أو الخشب بدلا منه، والوضع الراهن أن البعض مازال يجد طريقا إلى الجمع بين النمطين إلى أن ينتصر أحدهما ويستطيع أن يزيح الآخر تماما، وبديهي أن هذا التحول من نمط إلى نمط آخر يحتاج إلى فترات زمنية طويلة، علها تتيح لنا فرصة للتوثيق والتسجيل إذا لم نكن قادرين على بث الحياة فيه أو في أي طقس في طريقه للاختفاء.

أيضا من آثار سطوة التيارات الدينية تعرض فن أدبي طالما عرفته الثقافة العربية وحفظت نصوصه ألا وهورثاء الميت «العديد» الذي أصبح من الصعب تسجيل نصوصه بسبب النهي الديني عن ترديده ولا أقول اندثر ولكنه أصبح نادرا وعصيا على التسجيل (وكثيرا ما سألت نفسي ولماذا العرب في الأزمان الأولى وكان الإسلام فيها في أوج عزته يرثون الميت بشعر ويظلون يرددونه حتى يصل إلينا وبعضه ندرسه في المدارس على أنه من التراث الشعري القيم للعرب ؟، على أن أبطأ عناصر الثقافة الشعبية في التغير هو المعتقدات الشعبية التي تقاوم وتستطيع أن تحيا بعيدا عن رياح التغير، ويساعدها في ذلك طبيعتها من حيث أولا كونها ممكن أن يمارسها الفرد منفردا أو في دائرة محدودة، أيضا أنها لا معيارية تترك لممارسها الحرية في أن يعتقد أولا يعتقد فيها دون أن يترتب على ذلك تبعات اجتماعية، فالاعتقاد في الكائنات الغيبية وقدراتها أو استطلاع الغيب بقراءة الفنجان أو فتح المندل نماذج لمعتقدات طالما مارسها المصريون وزيادة المد الديني تقف أمامها لكن القضاء عليها يحتاج كثيرا من الوقت.

وفي نفس الوقت هناك بعض المعتقدات الشعبية التي يصطدم بعضها بالمعتقد الديني كالسحر؛ وقياس درجة بقاء هذا العنصر مثلا من الثقافة الشعبية أمر ليس بسهل في ضوء انتشار التيارات الدينية المحافظة والتي حدت بممارسي تلك المعتقدات إلى تضييق دوائر ممارستهم له وعدم الجهر باعتقادهم فيه، كذلك بعض العادات والممارسات التي ينتهجها الأفراد في أعيادهم واحتفالاتهم، وإذا كان هذا هو حال تهديدات المعتقدات الشعبية للأغلبية فيمكن أن نتصور حال المعتقدات الشعبية للأقليات، والمعركة هنا لم ولا نتصور أنها ستحسم لصالح أحد الطرفين بشكل كامل ولكن تظل سيادة التفكير العلمي عاملا حاسما في تواري كثير من المعتقدات الشعبية ولا أقول اندثارها.

وتكمن عبقرية الشعوب في قدرتها على الحفاظ على رواسب وجذور الثقافة الشعبية وإعادة صياغتها داخل الإطار الجديد الذي فرضته وقائع الأمور، أيضا في تخليق ميكانيزمات دفاع تحول دون اختفاء العناصر الثقافية نهائيا من حياة الجماعات، والدليل على ذلك أن كثيرا من العادات والمعتقدات الشعبية المصرية مازالت تحمل الجذور الفرعونية التي تعود إلى مصر القديمة والتي استطاعت أن تتشكل وتحتفظ بالرواسب الثقافية وتبنى عليها طبقات عبر التاريخ لتظهر بالشكل الذي هي عليه اليوم، تلك كانت دائما خصيصة من خصائص الثقافة المصرية إلا وهي القدرة على الامتصاص والهضم والاستيعاب للثقافات الأخرى لتظهر بشكل مصري في النهاية يحمل الرائحة والطعم المصريين،وعلى ذلك فإن ما نتصوره تحديات اليوم كان هناك دائما في تاريخ المجتمعات مثيلاتها فلا التراث اختفي ولا المعارك وضعت أوزارها.

ويطالعنا التاريخ بقدرة الشعوب على الاختيار وتبني العناصر التراثية التي تناسب بناها الاجتماعية وتبتعد دون صدام عن ما لا يتماشى معها ومن ذلك مثلا تبني المصريين بعض الممارسات والعناصر الثقافية إبان فترة الحكم الفاطمي مثل فانوس رمضان وحلوى المولد النبوي ولم تتبن الأفكار التي أتى بها هذا الحكم وكان هذا الموقف متسقا مع الرؤية النظرية التي مؤداها أن دخول عناصر الثقافة المادية يكون أسرع من نفوذ الأفكار والعادات والمعتقدات إلى الشعوب، وبذلك فإن المخاوف من أن سطوة التفكير الديني المحافظ يمكن أن تنزع عن الشخصية المصرية بعضا من خصائصها الثقافية والطبقات المكونة لتلك الشخصية وتفرغها مما اكتسبته على مر العصور ليكون نمطا ثقافيا خاصا بها ويهدد خصوصيتها الثقافية هي مخاوف مشروعة ولكن التاريخ شاهد على أن التحولات في النهاية تتم بإرادة الشعوب ولا تتم قسرا بأي حال.

والآخر الذي حددناه كقوى تغيير قد يأتي إلينا أو نذهب له، وأعرض هنا للإعلام وتأثيره على عناصر الثقافة الشعبية (يأتي إلينا)، والهجرة وآثارها (نذهب إليه). ونعرض لكل



http-//i2.ytimg.com/vi/A1lWg54WJnk/maxresdefault

من العاملين وتأثيرهما على الثقافة الشعبية، أول هذين العاملين الذي نعرض له كمسبب رئيسي في التغيرات والتحولات التي تطرأ على التراث اللامادي هو الإعلام الذي بات مسلما بدوره الفاعل في التغير الثقافي حتى أن العالم بفعل – ولا أقول بفضل – الإعلام أصبح يشهد حالة غير مسبوقة من السيولة الثقافية أوشكت أن تصيغ العالم في ثقافة كونية واحدة، صحيح أن الشعوب تختار لكن اختيارها ليس بالضرورة هو الاختيار المثالي، وصحيح أن الشعوب تمارس تلك العناصر الثقافية بأشكال وصيغ مختلفة طبقا لنوعية المجتمع ودرجة تطوره أو عدم تطوره، لكن التنوع الثقافي الذي تنادي المنظمات الدولية بحمايته أصبح في ظل السماوات التي فتحت على مصراعيها دربا من الخيال. ويحار المرء حين تخرج الدراسات عن جماعات عرقية لها ثقافات خاصة (فرعية) داخل الثقافة الأم للمجتمع الذي تعيش فيه ومع كل محاولات الحفاظ على خصوصيتها الثقافية نجدها في مناسباتها (خاصة السعيدة) تلجأ إلى الأغاني والملابس والطعام وغير ذلك من أشكال الاحتفال الجاهزة التي يقدمها الإعلام. فالإلحاح الإعلامي يقدم البديل الجاهز الذي ينوب فيه المبدع المحترف عن الشعب ويكفيهم عناء الإبداع، ثم – وهو الأخطر – يقدم النموذج المثالي الذي يطمح إليه الأفراد ويحتذونه.

والإعلام الذي بفتحه الحدود بين الثقافات يسّر كسر الفواصل بين الثقافات وأعاد صياغة بعض العناصر الثقافية لتطل علينا بمظهر جديد قد يصعب على أصحاب الثقافة أنفسهم التعرف عليها، إلا أن هذا الإعلام في نفس الوقت يمكن لو حسنت النوايا وأدركت الشعوب القيمة الحقيقية لما تملكه من تراث لامادي لجنحت إلى توظيفه لتعزيز التنوع الثقافي ليلعب دورا ايجابيا في إحياء القيم والعناصر الثقافية الايجابية أو الدافعة التي يتخلى عنها أصحابها وذلك بأن يعاد إنتاجها بشكل يتوافق مع مقتضيات الحياة الجديدة التي يحياها الأفراد من خلال قنواته وبشكل يتوافق مع المعطيات الجديدة فإذا كانت تلك العناصر قد خلقت بالأمس إلا أنها يمكن أن تحيا في عالم اليوم، وبهذا فالعالمية اليوم هي مبدأ جوهري وأصغر جماعة عرقية لا يمكن أن نصفها اليوم بأنها جد منعزلة، وحال الجماعات البدوية في صحراء مصر اليوم يشهد على تلك المقولة ويؤيدها.

وما يتيحه الإعلام للأفراد من مجالات

للاستهلاك الرحبة بات يغنيه عن عالمه الضيق، وما يقدمه من أنماط مغايرة للحياة يجعله يدخل في دائرة من الخيارات التي لم تكن متاحة له من قبل، وبهذا فإن هذا هوما يمكن أن نطلق عليه وبحق الغزو الناعم للثقافة، وما تقوم به الدراما التركية في بلادنا العربية هوبدايات تسريب ناعم لنمط حياة آخر تاركة الخيار – وهذا هوالحال مع الإعلام كعامل من عوامل التغير – للشعوب أن تتبنى ما تراه؛ فإذا ما ارتضينا أن ننظر إلى الدور الذي يلعبه الإعلام في عصرنا على أنه توسيع فرص الاختيار في الحياة هنا يكون التمسك بالتراث اختيارا يجب أن تدعمه الحكومات وتطرح بالوسيلة ذاتها – الإعلام – اختيار القيم والصناعات التقليدية كنموذج قادر على الحياة جنبا إلى جنب مع البدائل المطروحة.

والعامل الآخر من عوامل التغير الجذري للتراث هوالهجرة، والهجرة تكون إما داخلية أوخارجية، وحديثنا هنا ينصب بالأساس على الهجرة الخارجية ذلك أن الهجرة الداخلية على ما لها من آثار كبيرة على النمط الثقافي الذي ينتهجه الأفراد في حياتهم إلا أن حدود التغير في هذه الحالة يظل داخل حدود الثقافة الأم فيتم غالبا في إطار بنى ثقافية إن لم تكن متماثلة فهي – على الأقل – غير متنافرة، وإن كان لها تأثير بالغ على التنوع الثقافي، أما الهجرة الخارجية فتأثيرها يصيب جذور الثقافة ويتيح لثقافة أن تمحو عناصر ثقافية أصيلة للوافدين، على أن التخلي عن العناصر الثقافية في هذه الحالة يميل الباحثين إلى إطلاق عليه مصطلح « التكيف الثقافي » لتخفيف الشعور بالذنب لدى المهاجرين الذين تخلوا عن ثقافتهم الأم طواعية وتبنوا عناصر الثقافة الحاضنة لهم. ومع عودة المهاجرين إلى ديارهم عادة ما يجلبون معهم ما افتتنوا به من المظاهر الثقافية في الثقافة التي عاشوا بين مفرداتها سواء من أفكار أونمط زي أوأطعمة جديدة فتدخل إلى مجتمعاتهم كنمط مثالي يزاحم النمط الواقعي الذي يعيشه الأفراد في مجتمعاتهم، وتلك رحلة كثيرا ما تطالعنا بها كتب الرحالة الذين تعرضوا لثقافات مغايرة فذكروا تفاصيل عن مشاهداتهم بعضها بإنبهار يسر انتقال بعض تلك الممارسات إلى الثقافات الأخرى.

وإذا كنا نولي عامل الهجرة أهمية كبيرة كعامل من عوامل التأثير على التراث اللامادي فإن ذلك مرجعه إلى تزايد أعداد المهاجرين بين البلدان في الحقب الأخيرة والتي ساعد على تزايدها تقدم سبل المواصلات ووسائل الاتصال مما قلل من مشاعر الافتقاد للأوطان فبدت الهجرة خيارا مطروحا وصار الفرد يختار أي الأماكن على وجه الأرض توفر له النمط الذي يبتغيه من الحياة والإمكانات التي تشبع احتياجاته سواء المادية أو المعنوية.

والهجرة حالة خاصة في تلاقح الثقافات لا يمكن أن نغفل فيها تأثير المهاجرين في ثقافة دولة المهجر، ورصد نماذج هذا التلاقح متاح ومنها مثلا ما يتم من آثار لهجرة المصريين إلى دول الخليج، تأثر فيها الطرفان بدرجة ملحوظة تهدد الثقافتين بالتغير وتختلط العناصر الثقافية لتشكل وحدة ثقافية متخذة من وحدة اللغة والدين والتشابه في الظروف التاريخية والسياسية أساسا، تلك مقومات وحدة ثقافية داخل إطار من التنوع الثقافي المحتوم .

على أنه يجب ألا يفوتنا أن ننوه أن للهجرة في بعض الأحيان أثرا مغايرا؛ اذ قد يدفع الخوف من انقطاع الصلة بين الأفراد ومجتمعاتهم أوالانخراط في نسق قيمي يتعارض مع النسق القيمي للثقافة الأم، قد يدفع هذا الأفراد إلى التمسك بتراثهم وممارسة عاداتهم وطقوسهم بشكل أكبر مما كانوا قد تعودوا عليه في مجتمعاتهم فيبحثون عن السمات الثقافية التي تتجسد في تراثهم لمقاومة ما يعتبرونه تحديدا لوحدتهم وبقاء جماعتهم ولاستمرارية ثقافتهم وقيمها، على أن هذا التمسك إذا استمر لدى الجيل الأول من المهاجرين إلا أنه يخف قبضته مع توالي الأجيال وانخراطها في الثقافة الجديدة.

وعلت في الفترة الأخيرة أصوات تنادي بمحاولة الحد من الهجرات والنظر إليها كتهديد للطرفين (المجتمعات الطاردة والمجتمعات

الجاذبة) في نفس الوقت منها ما يقر بأنه «في السنوات الأخيرة سجلت الدول ذات الدخل العالي صافي هجرات يبلغ 1,4 مليون سنويا، ثلثاهم قادمون من الدول النامية. وإذا أخذنا في الاعتبار أن الهجرة الدولية تجر في أعقابها ضياع الموارد البشرية بالنسبة لكثير من دول المنبع، وقد تؤدي إلى توترات سياسية واقتصادية واجتماعية في دول المصب ... فعلى حكومات كل من دول المنبع والمصب أن تعمل بكل جد على جعل البقاء في البلد الأم اختيارا متاحا للجميع».

Farida Shaded. Parellel and Intermediary Institutions within Nations States.

بحث تم إعداده للجنة العالمية للثقافة والتنمية، يونية 1995 ويكتسب هذا الطرح أهميته من نزعته المثالية الرامية إلى احترام التعددية الثقافية ومقاومة النزعة العالمية في الثقافة، وأنه إذ يحبذ الحد من الهجرات إلا أنه يدرك تماما أن تلك مسؤولية الحكومات وأن الأمر في النهاية ليس في كل الأحوال اختياريا وأن لجوء الأفراد إلى ترك أوطانهم غالبا ما يمثل الاختيار الثاني فالأصل أن ينتمي الفرد إلى مكان وبالتالي ثقافة تربطه بأفرادها روابط الدم والتاريخ .

ومهما بلغت قدرة الجماعات المهاجرة على مقاومة الاندماج في الثقافة الجديدة (الحاضنة) إلا أنها في النهاية تمارس معتقداتها وعاداتها داخل إطار مجتمعي وبنية اجتماعية يجب احترامها؛ والأمثلة على ذلك عديدة منها مثلا ما تلاقيه الجماعات الآسيوية من معاناة في الحياة في المجتمعات الغربية التي تجرم العنف الأسري وهوما يعد غير مناف للقيم الاجتماعية في المجتمعات الآسيوية، كذلك محاولة ممارسة ختان الإناث من قبل بعض الجماعات في مجتمعات تعد تلك الممارسة جريمة، كذلك الثأر الذي يعد عادة وعرفا لدى بعض الجماعات وترفض مجتمعات أن يمارس على أراضيها. من هنا كانت الهجرة في بعض الأحيان أداة تغيير قسري للعادات والمعتقدات الشعبية.

وأحد عوامل تغير التراث اللامادي التي لا يمكن إغفال تأثيراتها المباشرة هو سيادة نمط الانتاج الجديد الذي بات أقرب إلى أن يصيغ العالم في شكل استهلاكي واحد قاضيا في طريقه على التنوع الثقافي، وهذا العامل يعد عاملا حاسما يقود الثقافات إلى التغير الإرادي أو الطوعي الذي لا يستطيع أحد أن يطالب الثقافات أن تعزف عنه حفاظا على التراث، فيصبح هذا المطلب مطلبا عبثيا في عالم اليوم، مثلا الطرق التقليدية في حفر الآبار ومعرفة أماكن المياة الجوفية وطرق استخراج المياه من البئر ووسائل تنقيتها وأساليب توزيعها، كل تلك الثقافة والمعارف التقليدية باتت إلى زوال مع ظهور نمط الإنتاج الجديد وأدواته الحديثة ومن منا يملك شجاعة المطالبة بالحفاظ على تلك الثقافة ومعاندة التطور التكنولوجي، لا أحد، ولكن غاية ما نطالب به هو تسجيل تلك المعارف وتدوينها وتوثيقها من حامليها لتكون شاهدة على حقبة في تاريخ الانسانية. وينسحب هذا النموذج على طرق الصيد التقليدية خاصة الصيد البحري الذي توفرت له تقنيات حديثة ووسعت من إمكانياته كما وكيفا.

والأمثلة على هذا النمط لا تحصى منها مثلا ما كان متبعا تقليديا من طرق طحن الحبوب باستخدام الرحاية وما تتطلبه من جهد عضلي مضن خاصة وأن تلك العملية كان منوطا بها النساء، وكيف حلت الآلة محل الرحاية لتريح النساء من هذا الجهد ويختفي مع هذه المعرفة نمط فني من الغناء طالما أبدعت فيه النساء ألا وهو أغاني الرحى. أيضا معارف تقليدية برع فيها العرب نتيجة لحياتهم في الصحراء فعرفوا كيفية تحديد الاتجاهات بالنجوم وتحديد الشهور برؤية بزوغ الهلال في السماء فحسمت الآلة والحسابات الفلكية أمر بعض تلك المعارف وإحالتها إلى الاستيداع. ومعرفة برع فيها العرب مثل التعرف على أماكن تواجد المياه الجوفية وكيفية حفر الآبار لاستخراج تلك المياه ثم طرق تنقيتها، وطرق الصيد البري والبحري التقليدية وتجفيف الأسماك أين تلك المعارف الآن ؟بعض تلك المعارف التقليدية مازالت موجودة ولكنها حبيسة في عقول ووجدان بعض كبار السن في

أوطاننا العربية وأقصى ما نستطيعه حيالها أن نبذل الجهد على جمعها وتوثيقها لتكون شاهدة على الأسئلة الأولى أو الفروض التي أدت إلى إشعال وقود المعامل ومراكز الأبحاث لتقدم الأدوات والتكنولوجيا الحديثة التي تلبي احتياجات الشعوب. ببساطة لأن معارف الأمس كثيرا منها لم يعد يستطيع أن يقدم إجابات على أسئلة اليوم، والواقع يقدم الإجابات التي تقتنصها الشعوب - بمنطق نفعي له ما يبرره -غير عابئة بمصدر تلك الإجابات.

فحلت المعرفة العلمية المنظمة في كثير من الحالات محل المعارف الشعبية التي كانت في زمن من الأزمان تمثل الخبرة والمهارة في مواجهة ما هو قبلها هكذا هي عجلة التاريخ تدور، وتميل الدراسات إلى اعتبار المعرفة التقليدية مرحلة وسطى من مراحل التطور سبقها التفكير الغيبي وتلاها التفكير العلمي، وبذلك فإن التسليم بأن التغير هو مرور بمرحلة من مراحل التاريخ ومحاولة إيقافها ليست مهمة الباحث الفرد في تراث اللامادي إنما هي مسؤولية المؤسسات والسياسات الحكومية.

والحقيقة المؤكدة هي أن الانخراط في نمط الإنتاج الجديد والتسليم بأدواته يحقق رفاهة وراحة الإنسان – وهي بلا شك غاية نبيلة- ولكن يظل السؤال هل يستطيع هذا النمط أن يجلب السعادة إلى الشعوب ؟ والفرق شاسع بين الرفاهية والسعادة !

كل تلك العوامل هي عوامل التغير الناعم للأنماط الثقافية التقليدية التي تشهدها المجتمعات، إلا أن عرض تلك العوامل لا يجب أن ينأى بنا عن التعرض لأشكال التغير القسري للعناصر الثقافية والذي يتم في حالات الغزو أو الاحتلال أو الإبادة والذي يدرك فيها المستعمر قيمة التراث اللامادي للمستعمر (بفتح الميم) في إثبات هويته أو في البقاء فيجعل من أولوياته إخفاء معالم تلك الثقافة أو السطو عليها. والنماذج على هذا النمط حولنا عديدة منها التعامل القسري مع ثقافة شعوب الهنود الحمر أو قبائل الأباتشي وشعب المواري في استراليا وصولا إلى ما يتم حتى يومنا هذا مع التراث الفلسطيني والذي أدرك المحتل أنه لا سبيل إلى إبادة الشعب الفلسطيني إلا بالقضاء على تراثه اللامادي ونسبه إلى المكان وليس إلى البشر، ولكن حمل الفلسطيني معه تراثه في المهجر فاستعصى على الاندثار .. حتى الآن. ولعل رد أحد المفكرين الصهاينة على سؤال عن كيفية القضاء على الفلسطينين «ذلك يكون بقطع كل يد تطرز الثوب الفلسطيني» يدل على صحة فرضيتنا. والشاهد على تلك الفرضية التي قد لا تلقى موافقة بعض الباحثين أنه عندما جاء دور التصويت على مسودة حقوق السكان الأصليين في مجلس حقوق الإنسان التابع للأمم المتحدة في يوليو 2006 تبنته ودعمته الدول النامية في مقابل اعتراض كثير من البلدان الغربية، بما فيها الولايات المتحدة وكندا ونيوزيلاندا واستراليا (وهي الدول التي مازال يسكنها جماعات ممن يطلق عليهم السكان الأصليين).

تلك كانت أهم عوامل التغير التي تؤثر في حركة التراث إلا أنها ليست كل العوامل فهناك عوامل أخرى أقل تأثيرا أو يمكن القول بأن تأثيراتها بطيئة كالتعليم وما له من تأثير في التمسك أو التخلي عن التراث وهنا يجب ألا نغفل ما يتم في عالمنا العربي من تغير في أنماط التعليم وانحسار التعليم القومي يوما بعد يوم أمام المناهج الأجنبية بتنوع اتجاهاتها والتي سيكون لها تأثير بلا شك على التراث اللامادي خاصة بعد تعرض عدة أجيال لهذا النمط من التعليم وبعد أن يصبح تلاميذ اليوم أساتذة الغد.

وبهذا نكون قد ناقشنا أبعاد الموقف الذي يبدو كأنه حالة صراع بين طرفين يحاول كل طرف أن يجذب المجتمع إليه ويكتسب أرضا كان يحتلها الآخر، ونكون قد سلمنا بأن التغير محتوم وأن قدر الشعوب ودورة التاريخ آتية لا ريب، وإذا كان ما عرضنا له هو عوامل التغير الحالية فإنه لا شك كانت هناك عوامل تغير على التراث في الأزمان السابقة وأن ما بين أيدينا اليوم وما نتداوله من حكايات ومعارف وحرف ليست كلية نتاج الأجداد إنما لنا فيها نصيب ساهمنا فيما جرى عليها من

تحولات، ومن تلك العوامل التي أدت إلى تحول في شكل ثم مضمون التراث نزول الأديان السماوية وظهور الاكتشافات الحديثة مثل الطباعة أوالقطارات البخارية والكهرباء، وأن الشعوب تحفظ في ذاكرتها ووجدانها لب التراث وبمقدار قدرتها ومساعدة حكوماتها تستطيع أن تبقي على طبقات أعلى من ذلك التراث الذي نتصور أنه بطبيعته اللامادية عصي على الاندثار وإن طالته رياح التغير .فببساطة النسخة التي بين أيدينا ونتداولها ليست النسخة الأصلية .

وبعد ؟؟

يوحي العرض السابق لما يعتري التراث من تغيرات بأننا عند نقطة حرجة من تغير الثقافة الشعبية وأن ما يقدم من جهد اليوم لحفظ وتوثيق وإعادة تقديم بعض عناصر التراث اللامادي القادرة على المزاحمة في هذا الخضم هوالتحدي الصعب، وبهذا بات محتما البحث عن معايير وممارسات أكثر واقعية في التعامل مع قضايا صون التراث والتسليم أنه ليست هناك آلية واحدة تصلح للتعميم على كل الشعوب، وأن ما تقدمه المنظمات الدولية من آليات يجب أن يعاد تقييمها في ضوء ما حققته تلك البرامج من نتائج في البلدان المختلفة؛ وأن خصوصية وضع المؤسسات البحثية والعاملين على التراث لا تقل أهمية عن تشخيص حالة التراث بين التغير والمحافظة.

والخروج من هذا المأزق – إذا جاز لنا التعبير –لابد أن يتم على عدة محاور أولها إعادة النظر في وضع المؤسسات البحثية والمراكز المنوط بها جمعا ودراسة وتوثيق التراث وتزويدها بالكوادر البشرية المدربة والقادرة على التواصل مع التطورات في مناهج البحث واستخدامات البرامج والأدوات التكنولوجية الحديثة، والإيمان بأن العمل في مجال التراث يسير على قدمين إحداهما التمكن العلمي والنظري الذي تدعمه الموهبة والأخرى هي الإلمام باستخدامات التقنيات الحديثة والاستعداد إلى تطوير المعرفة بها.

ثانيا: إتاحة الفرص لإعادة إنتاج التراث بسياسات طويلة المدى تضمن سريان مفردات الثقافة الشعبية في مناهج التعليم ومواد الإعلام ووسائل الترويج السياحي وغيرها من القنوات. وثالثا تقنين التبادلات الثقافية والوقوف أمام سياسة الإغراق الثقافي التي تنتهجها بعض الثقافات تجاه ثقافات أخرى مع التنبه إلى أن هذا الأمر لا يمكن أن يتم قسرا وإنما بتوعية الشعوب بأهمية استهلاك ثقافتها وتداولها واستلهامها بدلا من اللجوء إلى الأنماط الثقافية الوافدة التي تدمر التنوع الثقافي، لذا كان علينا أن نضم أصواتنا إلى نداء ليفي شتراوس الذي وجهه أمام اليونسكوعندما خاطبهم قائلا «يتوجب على الشعوب أن تحد من التبادلات الثقافية وتحافظ على مسافة فيما بينها». وإذا كنا ندرك صعوبة هذا الأمر إلا أنه بعد تطور أدوات البحث ومناهجه لم يعد مستحيلا وأصبح يمكن للباحث المتخصص أن يكشف الأصيل من الوافد وليس عليه إلا أن يؤشر لوجود تداخلات ويحدد مواضعها والطرق التي سلكها العنصر ليصل إلى الوضع القائم .

وبهذا نكون قد تهيأنا للاعتراف بأن حركة التراث الأفقية على وجه الأرض من جماعة إلى جماعة أمر مارسته البشرية منذ وجودها وحركتها على الأرض، فانتقلت الأفكار والمعتقدات والعادات والمعارف والحكايات والسير والأشعار مع السلع في رحلات التجارة والحروب والغزوات، هذا إلى جانب الحركة الرأسية عبر حقب التاريخ المتعاقبة؛ فعلى مر التاريخ كان هناك دائما «الأنا» الذي ينظر إلى « الآخر» تارة بانبهار وتارة بفزع لكنه لم يستطع أن يمتنع عن التفاعل معه دون أن يخل بما أطلقنا عليه « التوازن الثقافي».

وعليه فإنه يمكننا أن نقول إن التراث لا يسير أبدا في هذا المسار الحدي، بمعنى أنه إما التمسك بالتراث في صورته النقية أو التخلي عنه،وأن الصورة النقية أساسا فرض خيالي فدائما هناك تشكلات للعناصر ومسار دائري يظهر فيه العنصر ويتطور ويأخذ من غيره من الثقافات ويعود إلى نقطة البداية ليظهر مرة أخرى محملا بما أتت به رياح التغيير مع الظروف التاريخية التي يمكن أن تلعب دور الآخر في وقت ما.

جدلية الشعبيّ والنخبويّ في الثقافة العربيّة



http://forum.roro44.com/482660.html

ضياء عبدالله خميس الكعبي
البحرين

تمثلُ السير الشعبيّة العربيّة نصّا ثقافيًا منفتحًا على مختلف ما أنتجه الإنسان العربيّ في تاريخه في شتى السياقات الحضاريّة والثقافيّة وللذات العربيّة في مختلف بناها الذهنيّة والفكريّة، كما تمثلُ مجالاً للبحث عن المتخيّل العربيّ الإسلاميّ بوصفه خزانًا رمزيًا مؤسساً لأنساق ثقافيّة فاعلة شكّلت النظرة إلى الذات والآخر في الثقافة العربيّة الإسلاميّة.

والسير الشعبيّة العربيّة من خلال أرشيفها الضخم وضخامة متونها التي تصل إلى آلاف الصفحات هي أحد المكونات الرئيسة للسرد العربيّ القديم رغم تهميشها وتغييبها بلاغياً و نقديًا في الموروث البلاغيّ والنقديّ العربيّ القديم لسبب أنها تنتمي، حسب الفرز النخبويّ العربيّ القديم، إلى ثقافة العامة أي الثقافة غير العالمة أو الثقافة غير النخبوية في مقابل احتفاء البلاغة العربيّة القديمة والنقد العربيّ القديم بالثقافة الأدبيّة النخبوية (العالمة) التي ركّزت على الدراسات الإعجازيّة و بلاغة الشعر والمفاضلات الشعريّة. وعلى الرغم من هذا التغييب كان حضور السرديات الشعبيّة العربيّة (السيرة الشعبيّة والحكاية الشعبيّة) بارزاً وكبيراً عند المتلقين على اختلاف طبقاتهم وطوائفهم، كما استمرت تحولاتها بين الدوائر الشفاهيّة والكتابيّة واستمر «تعالقها «و»انفتاحها»النصيّ الثقافيّ مع أنواع سردية عدة وعلى مكونات الثقافة العربيّة الإسلاميّة مثل: المرويات الدينيّة والمصنفات التاريخيّة، وكتب الجغرافيا والرحلات، ووصف الأرض، والمسالك والممالك، والإسرائيليات، والقصص العجائبيّ وغيرها إلى جانب موروثات الأمم الأخرى (مثل :الروم والفرس والحبشة وغيرهم). وقد أنتجت هذه السرديات الشعبيّة وخاصة السير الشعبيّة العربيّة «تاريخها الثقافيّ» الذي يمتدُ ويغطي جانبًا كبيراً من العصور الإسلاميّة ولتواريخ الأمم والشعوب الأخرى خاصة الروم والحروب الصليبيّة، والذي يفترق كذلك في متخيّله الرمزيّ وفي تحبيكه السرديّ عن مصنفات التاريخ الرسميّة.

تُسائل هذه الدراسة إشكالية تتناول مفارقة كبرى هي: لماذا استمر رواج السرديات الشعبيّة العربيّة من السير الشعبيّة والحكايات الشعبيّة بين المتلقين العرب على اختلاف فئاتهم وطبقاتهم وعلى مدى زمني طويل يمتد منذ تشكّل هذه السرديات الشعبيّة العربيّة خاصة المرويات السيرية خلال قرون من الزمان في الحين الذي غُيبَتْ فيه هذه السرديات الشعبيّة العربيّة في البلاغة العربيّة القديمة وفي النقد العربيّ القديم، ولم يُلتفت إلا إلى المناحي اللغوية في مقامات بديع الزمان الهمذانيّ ومقامات الحريريّ وإلى البعد الأخلاقيّ (صدق/كذب) في الحكاية الوعظيّة الأليجورية ذات المغزى مثل كليلة ودمنة. إنَّ هذه الإشكالية وثيقة الصلة بالجدلية القائمة والناشئة بين الشعبّي والنخبويّ في الثقافة العربيّة قديماً وحديثاً. ولهذا تتغيا هذه الدراسة الحفر في طبيعة هذه الصلة الإشكاليّة وعلاقتها بالتمثيلات البلاغيّة والنقدية والثقافيّة للسرديات الشعبيّة العربيّة وأسباب هذا التغييب في القديم والحديث، كما سنتناول صعود الدراسات الشعبيّة العربيّة في مرحلة النقد الثقافيّ والدراسات الثقافيّة وثقافة الصورة والقنوات الفضائيّة. وسنركز الحديث على السير الشعبيّة العربيّة نظراً للأهمية التي تمثلها بوصفها أحد الأنواع السردية العربيّة الكبرى على الرغم من تغييبها بلاغيًا ونقديًاكما بيّنا.

-أدب العامة / أدب الخاصة في الثقافة العربيّة الإسلاميّة :

كي نتعرف إلى التمثيلات النقدية والبلاغيّة للسرديات الشعبيّة العربيّة لابد لنا أن نعرج على أدب العامة في مقابل أدب الخاصة كما أنتجتهما الحضارة العربيّة الإسلاميّة والمشكّلات الثقافية لهما؛ بسبب انتماء السرديات الشعبيّة العربيّة إلى أدب العامة أي إلى الثقافة غير العالمة. فقد شكّل خطاب السلطة المحرّك الأكبر لتاريخ رسميّ يحضر فيه الخليفة والسلطان وواعظه في حين تغيب العامة ولاتحضر إلا في الأنساق التابعة لهذه السلطة. والمتتبع لمرجعيات الثقافة الرسميّة يجد أنَّ ذكر العامة غالباً ما يرد في مقابل الملوك الخاصة مكتسباً صيغة اجتماعيّة عامة فيقال»عامة الخلق وعامة الأمم»[1]. وعرّف الصفديّ العامة بأنها «خلاف الخاصة، قبل ذلك، لمّا كانوا كثيرين لايحيط بهم البصر فهم في ستر عنه».[2] وقد عُنيت المصادر القديمة ببيان صورة العامة كما هي في الثقافة العالمة (النخبوية)؛ أي في الثقافة الرسميّة؛ ففي مقابل العالم الفقيه يقع العاميّ الوضيع، والعامة متهمة دائماً بقصور عقلها

وتفاهته لذلك كانت أسرع إلى تلقي الخزعبلات والشعبذات والشطحات على أنها حقائق يقينية لاشك فيها. ولذلك وصفهم العتّابيّ[3] بأنهم (بقر)؛ أي أنَّ خصائص الجنس العاقل لاتنطبق عليهم أبداً. ففي خبر أورده ابن الجوزيّ عن العتّابيّ:» أخبرني المبارك بن أحمد الأنصاريّ قال:أنا محمد بن مرزوق، قال : أنا أحمد بن علي بن ثابت، قال: أنا الحسن بن الحسين قال : أنا أبوالفرج علي بن الحسين الأصبهانيّ قال : أخبرني الحسن بن علي (ثنا ابن) مهرويه قال: حدثني أحمد بن خالد قال : حدثني علّان الورّاق قال : رأيت العتّابي يأكل خبزًا على الطريق بباب الشام فقلت له: ويحك أما تستحي؟ فقال لي: أرأيت لو كنا في دار فيها بقر أكنت تحتشم أن تأكل، وهي تراك؟ قال «فقلت»لا قال : فاصبر حتى أعلمك أنهم بقر فقام فوعظ وقص حتى كثر الزحام عليه ثم قال لهم: رُوي لنا من غير وجه أن من بلغ لسانه أرنبة أنفه لم يدخل النار. قال: فما بقي منهم أحد إلا أخرج لسانه يومئ به نحو أرنبته ويقدره هل يبلغها. فلما تفرقوا قال لي العتّابيّ: ألم أخبرك أنهم بقر»[4].

ومن الألفاظ التي أُطلقتْ على العامة لفظ(الدَّهْماء)، وهم كما يعرفهم ابن منظور»الجماعة من الناس. الكسائيّ يُقال :دَخَلْت في خَمَر الناس أي في جماعتهم وكثرتهم، وفي دَهْماء الناس أيضاً مثله، وقال:

فَقَدْناكَ فِقْدانَ الربيعِ وليْتَنا

فَدَيناكَ مِن دَهْمائنا بألوفِ

والدَّهْماء: العددُ الكثير. ودهْماء الناس: جماعتهُم وكثرتهُم[5]

وقد جاء في وصف ابن الجوزيّ لطبائع الدَّهْماء أنَّ «أكثر الخلائق على طبع رديء لا تقوّمه الرياضة، لايدرون لماذا خُلقوا ولا المراد منهم. وغاية همتهم حصول بغيتهم من أغراضهم. ولا يسألون عند نيلها ما اجتلبت لهم من ذم، يبذلون العرض دون الغرض، ويؤثرون لذة ساعة، وإن اجتلبت زمان مرض. يلبسون عند التجارات ثياب محتال، في شعر مختال، ويلبّسون في المعاملات، ويسترون الحال. إن كسبوا فشبهة وإن أكلوا فشهوة. ينامون الليل وإن كانوا نياماً بالنهار في المعنى، ولا نوم إلا بهذه الصورة فإذا أصبحوا سعوا في تحصيل شهواتهم بحرص خنزير، وتبصيص كلب، وافتراس أسد، وغارة ذئب، وروغان ثعلب. ويتأسفون عند الموت على فقد الهوى لا على عدم التقوى ذلك مبلغهم من العلم»[6]. ومن معاني العامة السُوقة، وهم كما قال الحريري :»ليسوا أهل السوق، بل هم الرعية، وسُموا بذلك لأنَّ الملك يسوقهم إلى إرادته، فيقال رجل سُوقة وقوم سُوقة»[7].

ونجد مثل هذا التعريف عند الجوهريّ الذي عدَّ»السُوقة من الناس هم غير السلطان»[8]. وأُطلقَتْ على العامة أيضاً ألفاظ كثيرة فهم أصحاب الإهانات وأبناء الأنذال والسفل والسقاط ومنهم الرعاع والهمج والغوغاء لأنهم كالجراد إذا ماج بعضها في بعض. والغوغاء، أهل السفه، والخفة وهم الأوباش والطرارون والغواة والسفهاء[9]. ومنها العامة،والسواد، والنطاف، والتجار، وباعة الطريق يتجرون في محتقرات البيوع، ومنها الفلاح، والحشوة، والصناع، والباعة ومنها المعلمون، والكنّاس، وبائع البطيخ، والزجّاج، والقصّاب، والبقّال وبائع الجرار، والطبيب[10].

وهذه الرؤية العالمة التي تحقر شأن العاميّ هي التي جعلت المؤرخين والرحّالة العرب القدامى يغفلون عامدين أي تلق لهذه الفئات. إذ إنَّ رواياتهم حافلة فقط بسير الملوك والخلفاء والسلاطين وصراعاتهم السياسيّة والاجتماعيّة. وإذا ما جاء ذكرٌ للعوام هذا الذكر يأتي مُقدَّماً بما يشبه الاعتذار إلى المتلقي الخاص. فالرحّالة والمؤرخ المقدسيّ يذكر في مقدمة كتابه (أحسن التقاسيم) أنه «لن يذكر في كتابه صدراً مشهوراً أو علماً أو سلطاناً جليلاً إلا عند ضرورة أو خلال حكاية».وإذا ما اضطر للحديث عن شخص خلاف تلك الفئات المميزة في المجتمع فلن يسميه باسمه، و»إنما سيسميه رجلاً ويذكر محله لئلا يدخل في جملة الأجلة»[11]. ومن أمثلة تقسيم الناس إلى خاصة وعامة ما قام به القاضيّ النعمان، في

كتابه «افتتاح الدعوة» و«المجالس والمسايرات»[12]؛ وتقسيم المقريزيّ في كتابه «اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا»[13].

وفي مقابل العامة تقع الخاصة أو الصفوة والنخبة وعلية القوم. وقد عبّر عبد الحميد الكاتب عن التحوّل الكبير في الأنساق الثقافيّة للشاعر والخطيب؛ بعد أن كانا يكتسبان سلطتهما من القبيلة المتحوّلة إلى سلطة في أواخر العصر الأمويّ وبدايات تشكّل الأدب السلطانيّ في الثقافة العربيّة الإسلاميّة. لقد حدّد عبد الحميد الكاتب الدستور الذي يجب أن يلتزم به كاتب الديوان أي السلطة بوصفه لهؤلاء الكتاب بقوله بأن «بكم ينتظم الملك، وتستقيم للملوك أمورهم، وبتدبيركم وسياستكم يصلح الله سلطانهم، ويجتمع فيئهم، وتعمر بلدهم فموقعكم منهم موقع أسماعهم التي بها يسمعون وأبصارهم التي بها يبصرون، وألسنتهم التي بها ينطقون، وأيديهم التي بها يبطشون»[14].

شكّل «انتظام الملك» الوظيفة الأولى لهؤلاء الكتاب. وكانت استعانة السلطة السياسيّة الأمويّة بكاتب الديوان سعياً منها لتدوين نصوصها؛ أي لممارسة سلطتها الثقافيّة. ويبدو أن انتصار حملة العلم الشرعيّ من فئة الفقهاء وأصحاب الحديث في عصر التدوين جعل البون شاسعاً بين عرف السلطة الدينيّ وسنن التدوين وأعرافه؛ «فالتدوين الانتقائيّ الذي سعت إليه السلطة الأمويّة لم يخلق خطاباً سلطوياً موحداً، فقد تشكّل إلى جانب هذا التدوين الانتقائيِّ تدوين متسع لنصوص متعددة كانت (السُنة) مشكّلها الرئيس. ومن هنا كان سعي السلطة لخلق بلاغة سلطانيّة أو أدب سلطانيّ يقف جنباً إلى جنب الخطاب الدينيِّ (السُنّي)[15] لتعضيد السلطة السياسيّة الحاكمة.

تتمثل خطورة العصر العبّاسي في بدء حركة متسعة لتدوين الأدب من مرويات الشعر الجاهليّ والسرديات الجاهليّة جنباً إلى جنب تدوين كتب الفقه والتفسير والسيرة النبويّة. وقد تعرضت المرويات الأدبيّة الجاهليّة في مرحلة التدوين العبّاسي إلى انتقائية خضعت لمرجعية المُدوّن الدينيّة العقائدية، وخضعت كذلك لأنساق السلطة العبّاسية السياسيّة الناشئة. ولهذا فإنَّ مصطلح «المصفاة الإسلاميَّة» الذي استخدمه فاروق خورشيد للتعبير عمّا تعرضت له الأساطير العربيّة الجاهليّة من غربلة و«أسلمة» كي توافق الدين الإسلاميّ الجديد هو مصطلح يعبر عن حقيقة ماتعرضت له تلك المرويات من القص والغربلة والتشذيب[16]. ولكن ستجد هذه المرويات طريقها إلى القصاص الذين استثمروها واستثمروا كذلك الإسرائيليات، وبدأوا يشكلون قصاً عجائبياً كان له ظهور كبير في ألف ليلة وليلة و السير الشعبيّة العربيّة على وجه الخصوص.

ويزودنا ابن النديم وهو الورّاق العبّاسي الذي عاش في القرن الرابع الهجريّ بطائفة كبيرة من الكتب التي ظهرت منذ بدء حركة التدوين العبّاسية أي منذ النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة إلى القرن الرابع للهجرة، واللافت للانتباه أنه جمع في توثيقه وفهرسته الببلوغرافية لهذه الكتب بين الثقافتين العالمة والشعبيّة فأشار إلى المؤلفات المنتمية إلى تلك الثقافتين[17].

تشكّل في عصر الجاحظ المعتزليّ(ت 255 هـ) موقف سياسيّ وثقافيّ من العوام بعد محنة «خلق القرآن» وسيطرة أهل الحديث والفقهاء على العامة في مقابل تحالف السلطة السياسيّة العبّاسيّة (المأمون وبعده المعتصم والواثق بالله) مع المعتزلة واضطهادهم لبعض الفقهاء الذين خالفوهم وعارضوهم في قضية «خلق القرآن»، وفي مقدمتهم الإمام أحمد بن حنبل وبروز المعتزلة بوصفهم نخبة ثقافيّة. يقول المفكر علي أومليل: «في فتنة محنة خلق القرآن يقول الجاحظ» لولا مكان المتكلمين لهلكت العوام واختطفت واسترقت، ولولا المعتزلة لهلك المتكلمون»[18]، كان مدار الرهان إذن على «العوام» ويجد أصحاب الحديث(والمثال على ذلك ابن حنبل وأتباعه) الطريق سالكاً إلى هؤلاء، ولم يكن ذلك متيسراً للمعتزلة بطبيعة مذهبهم النخبويّ. ولذا نفهم لماذا لجأ المعتزلة إلى تحالف مع السلطة، لأنَّ هذه الأخيرة هي القادرة عليها لتدخل لفك قبضة أهل الحديث والفقهاء

عن العامة حتى لا يختطفوهم منهم ، بحسب تعبير الجاحظ الذي يقول إنَّـه لولا منزلة المعتزلة لهلك العوام وطبعاً فإن ما كان يخشاه كاتب هذا الكلام هو هلاكه وأصحابه المعتزلة حين يضطر السلطان إلى التخلي عن مذهبهم النخبويَّ لمسايرة المذهب الـذي يجـد صداه لـدى العامة، وهو مـا سيحدث بالفعـل إبـان الانقـلاب المذهبيَّ الـذي سيقوم به المتـوكل، منهيـاً بذلـك مسانـدة الدولـة المذهب المعتـزلـيَّ. ولهـذا نفهـم حذر بعض المتكلمين من العامـة؛ فالجاحظ مثلاً وقـد كان متكلماً معتزلياً قـد أدرك ضرورة تحالف أهل مذهبه الكلاميَّ مع الحـكام لضبط العوام فيقول بشأنهم إنه «ليس في الأرض عمل أكد لأهله من سياسية العوام»[19].

حـدّد الجاحـظ أصـول ثقافة(النخبـة) ومرجعياتهـا عندمـا أفرد باباً كامـلاً في الكتاب المنسـوب إليه(التاج في أخـلاق الملوك) للحديث عن شروط المسامر والمنادم وأوصافهما، وسيؤكد الكتـاب بعـد الجاحـظ هـذه الثقافـة النخبويَّة التـي تـدور في فلـك السلطـان وهي ثقافـة كتب «آداب الملـوك» المستمـدة مـن آداب الحضـارتين اليونانيّـة (الهيلينيستيّة) والحضـارة الفارسيّة (الساسانيّـة). والمنادمة عنـد الجاحظ يحكمها ذلك التمايز الطبقيَّ الذي ميّز التحوُّل من ثقافة قبليّة أعرابيّة بدويـة إلى ثقافة مدينيّة حضرية. ولاسيّمـا أنَّ أخلاق الملوك عنـد الجاحظ تستمد شرعيتهـا من آداب ملوك الأعاجـم الذين كانت لهم الفـرادة والتميز والأوليـة، فعنهم كما يقول الجاحظ:«أخذنـا قوانـين الملـك والمملكة وترتيب الخاصـة والعامـة، وسياسة الرعيـة، وإلزام كل طبقة حظهـا واقتصر على جديلتها»[20]. ولذلك كان «من أخـلاق الملك أن يجعـل ندماءه طبقات ومراتب، وأن يخص ويعم، ويقرب ويباعد، ويرفع ويضع إذ كانوا على أقسام وأدوات»[21].

وخطاب السلطة، وفقـاً للجاحظ، هو خطاب يتجاور فيـه المقدس بالمدنس، ولكـن لايعني هذا التجاور إذابة الحدود الفاصلة بينهما؛ فالتراتبيّة الصارمة تقتضي وجود هذه الفوارق التي يحكمها خطاب السلطة الموحـد. ولهذا لاضير «أن يحتاج الملك إلى الوضيع للهـوه، كما يحتاج إلى الشجاع لبأسـه، ويحتـاج المضحـك لحكايته كمـا يحتاج الناسك لعظته، ويحتاج إلى الهزل كما يحتاج إلى أهـل الجد والعقـل، ويحتـاج إلى الزامر المطرب كما يحتاج إلى العالم المتقن[22]»، وتصبح صفات النـديم وفقـاً لهـذا المنظـور الثقافيّ ثقافـة تابعة للسلطة؛ فقـد رُسِمَ أنموذج هذا التابع السلطانيّ وحُـدِّدت مواصفاتـه. وتمثّـل هـذا التابـع ثقافة السلطة تمثلاً جيداً مكّنه مـن إعادة إنتاجها؛أي أنـه مارس علـى نفسه مـا أسمـاه بيـير بورديو Pierre Bourdieu (العنف الرمزي)[23].

الخاصـة والعامـة في التـراث النقـديّ والبلاغـيّ العربيّ:

رسخّت البلاغة الرسميَّة التي سادت منذ القرن الثاني للهجرة الفارق بين بلاغتين؛ بلاغة الخاصة وبلاغة العامة. يقول عبد الحميد الكاتب وهو بصدد إرسـاء تقاليد سلطانيَّة تشمـل أركان التلقي كافة من (مبـدع ومتلق ونص) «البلاغـة هي مارضيته الخاصة وفهمته العامة»[24]. ونجد الأصول الأولى لمبدأ موافقة الحال ما يجب لكل مقام من المقال في صحيفة بشر بن المعتمـر(ت 210 هـ)، الذي أكّد دور السيـاق الخارجيّ في البلاغة لافتاً الانتباه إلى وظيفتها النفعيّة من خلال قوله«وإنّما مدار الشرف على الصـواب وإحراز المنفعة مـع موافقة الحال، ومـا يجب لكل مقام من المقـال»[25]. وقد تحكّمت الأصول العقائدية في حد البلاغة عند ابن المعتمر؛ فمبـدأ العدل الاعتـزالي يؤكـد أن العقل الذي هو حجـة الله على عبـاده أعـدل الأشيـاء توزعاً بين الناس وأنه لافارق بينهـم إلا بالتقوى«وأن الإنسان بالتعلـم والتكلف، وبطول الاختـلاف إلى العلماء، ومدارسـة كتـب الحكمـة، يجـود لفظـه ويحسن أدبـه»[26]. ويحيلنا هذا القول علـى تأكيد احتفاء صحيفة بشر بن المعتمر بالتلقي الذي أخذ يستوعب المنطوق والمكتوب معاً. لكن لن يستمر هذا الاحتفاء مـع أجيال المعتزلـة الذين عاصروا بشـراً والذين أتـوا بعـده، فواصل بـن عطاء(ت 131هـ) يؤكد القطيعـة المعرفيّة مع العامـة؛ إذ تُروى عنه أقوال منها «مااجتمعت العامة إلا ضرت» وقوله«ألا قاتل الله هـذه السفلة، تـوادّ من حـاد الله ونبيه، وتحاد

من وادّ الله ونبيه، وتذم من مدحه الله، وتمدح من ذمه الله»[27]. ويحدد الجاحظ مجتمع النخبة في حديثه عن اللغة التي ينبغي أن يستعملها الكاتب؛ أي (مجتمع الخاصة) قائلاً: «وإذا سمعتموني أذكر العوام فإني لست أعني الفلاحين والحشو والصناع والباعة، ولست أعني أيضاً الأكراد في الجبال وسكان الجزائر في البحار، ولست أعني من الأمم مثل البربر والطيلسان، ومثل موتان وجيلان، ومثل الزنج وأشباه الزنج، وإنما الأمم المذكورون في جميع الناس أربع: العرب وفارس والهند والروم. والباقون همج وأشباه الهمج. وأمّا العوام من أهل ملتنا ودعوتنا ولغتنا وأدبنا وأخلاقنا فالطبقة التي عقولها وأخلاقها فوق تلك الأمم ولم يبلغوا منزلة الخاصة هنا، على أن الخاصة تتفاضل في طبقات أيضاً»[28].

وتصدر نظرة الجاحظ لثنائية (الخاصة/العامة) عن منظورين عرقيّ وطبقيّ؛ فالمنظور العرقي هو الذي يجعل العرب في طليعة الأمم تليها الأمم الأخرى في فارس والهند والروم. والمنظور الطبقيّ هو الذي يجعل العوام من العرب والمسلمين أرقى من أبناء الشعوب الهمجيّة والزنوج وسواهم، وأدنى من مجتمع النخبة. ولا يكتفي الجاحظ بمثل هذا التقسيم والتصنيف؛ إذ إنه في مجتمع النخبة نفسه سيكون تفاضل وتمايز وتراتبية ثقافيّة واجتماعيّة. ويؤكد ذلك قوله «على أن الخاصة تتفاضل في طبقات أيضاً»، ولا نستطيع أن نغفل أثر التكوينات المدينيّة الصاعدة في إحداث مثل هذه التراتبيّة التي شكّلت ثقافة جديدة وهي الأدب السلطانيّ.

ونجد عند ابن المعتز (ت 296هـ) تأكيداً لهذه التراتبيّة الثقافيّة الصادرة عن تراتبية اجتماعيّة، فقد صرّح ابن المعتز بما كان سواه من النقاد يتلطف في إيصاله إذ يقول «ألا ترى أنَّ جماعة العوام متى وصلت إلى آداب الملوك لا العظام بطلت المآثر، وسقطت المفاخر، وصارت الرؤوس كالأذناب، والأذناب كالأذياب.. وهذا وليس شيء أضر من تمثل السخيف بالشريف، واللئيم بالكريم، والذليل بالجليل، والحقير بالخطير، والمهين بالمكين، ولا أعظم خطراً على صاحب المملكة ثم الأقرب بالأقرب من خاصة أولاده، ووجوه قواده، وعامة أجناده، من هرج السفل وخمول أهل النبل وتعزز الخول.. لأنَّ ذلك أجمع يغرس المحن، ويوقد الفتن، ويبعث على تهدم الدول، وتنقل الملك، ويحوّل الرياسة، ويزيد في اضطراب السياسة»[29].

وقد قسّم ابن وهب الكاتب (توفي بعد 335هـ) الكلام إلى صنفين «هما الكلام الجزل وهو كلام الخاصة والعلماء والعرب الفصحاء والكتاب والأدباء. والكلام السخيف كلام الرعاع والعوام الذين لم يتأدبوا، ولم يسمعوا كلام الأدباء ولا خالطوا الفصحاء»[30]. وتتدرج ثقافة العوام في إطار الكلام السخيف. يقول ابن وهب الكاتب: «وللفظ السخيف وضع آخر لا يجوز أن يُستعمل فيه غيره، وهو حكاية النوادر والمضاحك، وألفاظ السخفاء والسفهاء فإنه متى حكاها الإنسان على غير ما قالوا خرجت عن معنى ما أُريد بها، وبردت عند مسمعها، وإذا حكاها كما سمعها، وعلى لفظ قائلها وقعت موقعها، وبلغت غاية ما أُريد بها، فلم يكن على حاكيها عتب في كافة لفظها»[31]. ولعلَّ هذه الرؤية السكونية والعالم الثابت الذي رسخته البلاغة الرسميّة المهيمنة هي التي جعلت أبا هلال العسكريَّ (ت 395هـ) ومن تلاه من بلاغيين يتوارثون فهم الجاحظ وابن المعتز لمعنى البلاغة وهو «مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته»، ولذلك يؤكد أبو هلال العسكريَّ أنَّ كلام «سيد الأمة بكلام السُوقة إنما هو جهل بالمقامات»[32].

ويصف التوحيديّ (ت404هـ) العامة بالصفات التالية: «همج ورعاع وأوباش وأوناش ولفيف ورعائف وداصة وسقاط وأنذال وغوغاء لأنهم من قلة الهمم وخساسة النفوس ولؤم الطباع على حال لا يجوز أن يكونوا في حومة المذكورين»[33].

وفي المحاورة التي دارت بين ابن حيّان والوزير ابن سعدان يرد ما يلي: «هذا فن حسن وأظنك لو تصديت للقصص والكلام على لجميع لكان لك حظ وافر من السامعين العاملين والخاضعين

والمحافظـين»، فكان جواب أبي حيّان إنَّ التصدي للعامة خلوقة وطلب الرفعة بينهم ضعة، والتشبه بهـم نقيصة، ومـا تعرض لهم أحـد إلا أعطاهم من نفسه وعلمه وعقله ولوثته ونفاقه وريائه أكثر ممـا يأخذ منهم من إجلالهم وقبولهم وعطائهم وبذلهـم. وليس يقف على القاص إلا أحد ثلاثة: إمّـا رجـل أبلـه، فهـو لايدري مـا يخرج مـن أم دماغـه. وإمّـا رجل عاقـل فهو يزدريـه لتعرضه لجهـل الجهـال، وإمّا لـه نسبـة إلى الخاصة من وجـه، وإلى العامة مـن وجه، فهـو يتذبذب عليه مـن الإنكار الجالـب للهجر والاعتـراف الجالب للوصل، فالقاص حينئذ ينظر إلى تفريغ الزمان لمداراة هذه الطوائف، وحينئذ ينسلخ من مهماته النفسيـة ولذاتـه العقليـة، وينقطع عـن الازدياد مـن الحكمة بمجالسة أهل الحكمـة؛ إمّا مقتبسا منهـم، وإمّا قابساً لهم؛ وعلى ذلك فما رأيت من انتصـب للناس قد ملك إلا درهمـاً وإلا دينارًا أو ثوباً، ومناصبة شديدة لمماثليه وعداته»[34].

وقـد آثرنا إيراد نص أبي حيّان على الرغم مـن طوله لأنه يبرز لنا موقـف مبدع وناقد في الآن نفسه من القص والقصاص. وهو موقف ينظر إلى القصاصين بعين الازدراء والاستهجان لأنَّ ثقافتهم مستمـدة مـن ثقافـة العامـة والغوغـاء والسفلة والأوباش. ويشير نص التوحيديّ إلى (نوع/نمط) متلقي هذه القصص الذي لايخرج عن رجل أبله، ورجـل عاقـل يزدريه ورجل متوسـط بين الخاصة والعامـة. وثقافـة القاص وفقاً للتوحيـديّ تجعله ينقطع عن مجالسة أهل الحكمة (ثقافة النخبة). وقد كانت الرؤية العقلانيّة هي الموجهة لأبي حيّان في تناولـه لأشـكال القص وأنواعه التـي ازدهرت ازدهـاراً كبيراً في عصره (القرن الرابع للهجرة). فقدحكم التوحيديّ على هزّار أفسانة بأنها داخلة ضمـن ضـروب الخرافـات، وبوصفهـا جنساً من الحديث الذي يخلو من أية قيمة اعتبارية أو وعظية فهـو لايـؤدي سـوى إلى التسلية وتفريـج الهموم. يقـول التوحيديّ:» ولفـرط الحاجـة إلى الحديث مـا وُضِعَ فيه بالباطل، وخُلِطَ بالمُحـال، ووُصِلَ بما يعجب ويضحك ولايؤول إلى تحصيل وتحقيق مثل هـزار أفسـان، وكل مادخل في جنسـه من ضروب الخرافات؛ والحس شديد اللهج بالحادث والمحدث والحديـث، لأنـه قريب العهد بالكـون، وله نصيب مـن الطرافـة»[35]. كما أن حكـم التوحيديَّ على القص عامة ينسجم مع رؤيته العقلانيّة تلك. ولعلَّ هـذه الرؤية هي التي جعلته يلتقي مع نقاد السلطة الدينيـة في رؤيتهم النقلية (ابـن قُتيبة على سبيل المثال!).

وقد ساهمـت بلاغة السلطة في خلق جو من النفـور والقمع لنتاجات العامة جميعها. فأبوعقال الكاتـب يؤلف كتابـاً في أخلاق العـوام. والقاضي محمد بن إسحـاق الصيمريّ يؤلف كتاباً آخر عن «مساوئ العامة وأخبار السفلة والأغتام»، والسرّاج الطوسيّ يعقد باباً في كتابه «اللُّمع» في ذكر جماعة المشايخ الذين رموهم بالكفر[36]. وفي مقابل ذلك نجـد احتفـاء البلاغـة المقموعة (جماعـة إخوان الصفاء) بالعامة فهم قد ضمنوا رسائلهم فصلاً في بيان»فضل الفقراء والمساكين من العامة»[37].

وبيّن الحجاري (ت854هـ) في كتابه (المسهب) تجاهل الثقافة العالمـة لإبداعات العوام ونتاجاتها قائلاً»ولشطـار الأندلس من النـوادر والتركيبات وأنـواع المضحـكات مـا تمـلأ الدواوين مـا حكى ومار كب ولا استغرب أحد ما أورده ولاتعجب، إلا أنَّ مؤلفي هذا الأفق طمحت هممهم عن التصنيف في هذا الشأن فكاد يمر ضياعاً»[38]. وتذكر الحكاية التـي يرويهـا الصوليّ (ت335هـ) عـن الخليفة الراضيّ (ت329هـ) أنه كان يقرأ عليه يومًا شيئاً من شعر بشّار وبين يديه من الكتب كتب لغة وأخبار، إذ جاءه خدم من خدم جدته فأخذوا جميع ما بين يديـه من الكتـب دون أن يكلموه ومضـوا، فاغتاظ الخليفـة الراضيّ ثـم مضت ساعـات ردوا بعدها الكتب كما هي فقال لهم الراضيّ:»قولوا لمن أمركم بهذا قـد رأيتم هذه الكتب، وإنمـا هي حديث فقه وشعر ولغـة وأخبار وكتب العلمـاء، ومن كمّله الله بالنظر في مثلها وينفعه بها، وليست من كتبكم التي تبالغون فيها مثل عجائـب البحر وحديث سندباد والسنور والفأر»[39].

ويؤشـر لنـا خبر الصوليّ علـى تنبه الخليفة الراضـيّ إلى ما سبق أن حذَّر منـه ابن المعتز من

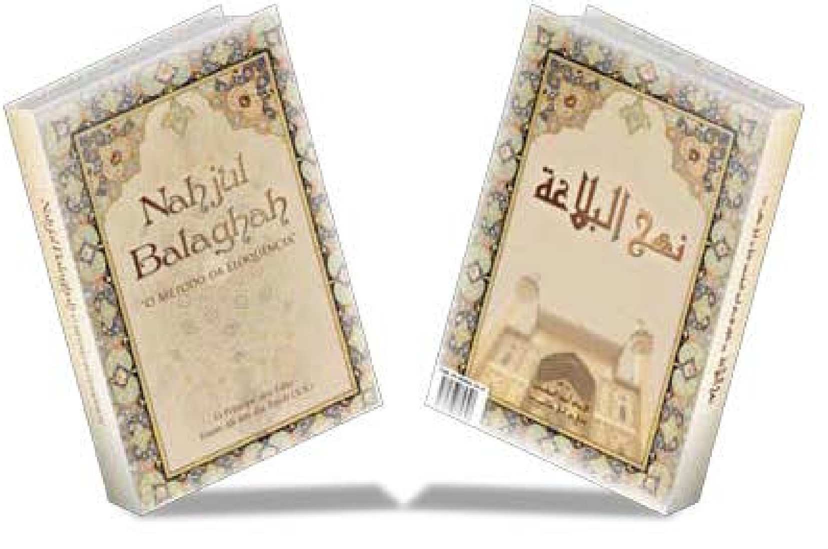


http://lisaanularab.blogspot.com/201209//blog-post_3284.html

خطر امتزاج ثقافة الخواص بثقافة العوام: فالراضي يحافظ على تلك الحدود المرسومة والحواجز الموضوعة بين هاتين الثقافتين، والثقافة المعتمدة عنده هي ثقافة الحكماء التي أكّدها التوحيديّ لا الثقافة الوهميّة (ثقافة الوهم والعجائب والغرائب). وقد كان عصر الصوليّ كما هو عصر أبي حيّان التوحيديّ (القرن الرابع للهجرة) سوقاً رائجة لتخلق القصص العجائبيّ وازدهاره بين المتلقين على اختلاف فئاتهم من خواص وعوام.

وإلى جانب تلقي العامة/ الخاصة يندرج التلقيّ المتعاليّ أيضاً في مقولة النص/ الأنموذج واللانص. وفي إيجاد أنموذج أعلى تقاس إليه سائر النماذج. ولعلّ موقف ابن الطقطقيّ (ت 709 هـ) في تقديمه لكتابه (الفخري في الآداب السلطانيّة والدول الإسلاميّة) ما يشي بهذا النمط من التلقي فهو يرى «أنّ كتابه هذا إن نُظِرَ إليه بعين الإنصاف رُئي أنفع من الحماسة التي يلهج الناس بها، وأخذوا أولادهم بحفظها فإنّ (الحماسة) لا يُستفاد منها أكثر من الترغيب في الشجاعة والضيافة وشيء يسير من الأخلاق في الباب المسمّى بباب الأدب والتأنس بالمذاهب الشعرية. وهذا الكتاب يُستفاد منه هذه الخصال المذكورة، ويُستفاد منه قواعد السياسة، وأدوات الرياسة. فهذا فيه ما في الحماسة وليس في الحماسة ما فيه»[40]. ولم يكن الشعر (كتاب الحماسة) هو الأنموذج المتدني قياساً إلى كتاب (الفخري) وإنما كان هناك أنموذج آخر متدنٍ يذكره الفخري وهو (المقامات)، إذ يقول عن كتابه: «وهو أيضاً أنفع من (المقامات) التي الناس فيها معتقدون، وفي تحفظها راغبون: إذ المقامات لا يُستفاد منها سوى التمرن على الإنشاء والوقوف على مذاهب النظم والنثر. نعم، وفيها حكم وحيل وتجارب إلا أنّ ذلك مما يصغر الهمة: إذ هو مبني على السؤال والاستجداء والتحيل القبيح على النزر الطفيف. فإن نفعت من جانب، ضرت من جانب»[41].

وقد كانت وظيفة الأدب النفعيّة الصادرة عن البلاغة السلطانيّة والأدب السلطانيّ هي المعيار الذي جعل ابن الطقطقيّ لا يعتد بأظهر كتابين رآهما في عصره وهما (الحماسة) والمقامات إذ إنّ النص المعتمد في كتاب (الحماسة) هو باب الأدب الذي تُستفاد منه الأخلاق. أمّا المقامات فإنها تخلو من هذه الوظيفة النفعيّة التي قد تكون شرعيّة أو تعليميّة أو تربوية أو أخلاقيّة تهذيبيّة»[42] وتأسيسًا على ذلك لا يتبقى منها سوى الوظيفة الجماليّة والتمرن على الإنشاء،



http://nazerin.wordpress.com/201014/07//

والوقوف على مذاهب النظم والنثر. وهذه الوظيفة لاتعني شيئاً عند ابن الطقطقيّ. وابن الطقطقيّ (العلويّ الشيعيّ) يقترح على المتلقي عوض الاستغراق في قراءة الحماسة والمقامات أن ينشغل بقراءة كتابين آخرين هما)نهج البلاغة) و(اليميني) للعتبي.[43]

يقول ابن الطقطقيّ «وبعض الناس تنبهوا على هذا من المقامات الحريرية والبديعيّة فعدل الناس إلى (نهج البلاغة) من كلام أمير المؤمنين علي بن أبي طالب عليه السلام فإنه الكتاب الذي يُتعلم منه الحكم، والمواعظ، والخطب والتوحيد والشجاعة والزهد وعلو الهمة وأدنى فوائده الفصاحة والبلاغة ، وعدل الناس إلى (اليمينيّ) للعتبيّ، وهو كتاب صنفه مؤلفه ليمين لدولة محمود بن سبكتكين يشتمل على سير جماعة من الملوك بالبلاد الشرقية، عبّر فيها بعبارات حظها من الفصاحة وافر، وصاحبها إن لم يكن ساحراً فهو كاتب ماهر، والعجم مشغوفون به مجدون في طلبه»[44].

إذن لدينا كتابان هما (نهج البلاغة) وهو أنموذج البلاغة الأعلى بالنسبة لعلوي شيعي والكتاب الأخر هو (اليميني) وهو سيرة موضوعية لأحد السلاطين أي بلاغة سلطانية. ولعلّ ابن الطقطقي كان يحاول من خلال إدراجه الكتاب الأخر (اليميني) أن يخطب ود السلطة الحاكمة آنذاك(دولة الغزنويين)[45].

غيّب النقاد العرب القدامى السيرة الشعبيّة فلم يؤثر عنهم أنهم أفردوا أبواباً أوفصولاً من مصنفاتهم للحديث عنها. وقد أشار ابن الأثير(ت 637هـ) إلى وجود أدب الملاحم عند الفرس وغيابه عند العرب على الرغم من تميز لغتهم بالثراء والغنى الدلالي. يقول ابن الأثير: «وعلى هذا فإني وجدتُ العجم يفضلون العرب في هذه النكتة المشار إليها، فإنّ شاعرهم يذكر كتاباً مصنفاً من أوله إلى آخره شعراً، وهو شرح قصص وأحوال، ويكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم، كما فعل الفردوسيّ في نظم الكتاب المعروف بشاه نامه، وهو ستون ألف بيت من الشعر، يشتمل على تاريخ الفرس، وهو قرآن القوم، وقد أجمع القوم وفصحاؤهم على أنه ليس في لغتهم أفصح منه، وهذا لايوجد في اللغة العربيّة على اتساعها وتشعب فنونها وأغراضها ، وعلى أنّ لغة العجم بالنسبة إليها كقطرة من بحر»[46].

ولانجد عند نقاد العصر المملوكيّ ومؤرخيه، وهو العصر الذي ازدهرت فيه هذه السير

الشعبيّة العربيّة ازدهاراً كبيراً أية إشارة إلى نشوء هذه السير وتشكلاتها السردية. وتبرز عند هؤلاء النقاد عناية كبرى بالبلاغة الرسميّة والأدب السلطانيّ ممثلاً في المكاتبات والكتابة الإنشائيّة (الديوانيّة)، ونجد ذلك الاهتمام عند شهاب الدين الحلبيّ (ت725هـ) والقلقشنديّ (ت821هـ) وغيرهم.

ونستثني من هؤلاء النقاد ابن خلدون (ت 808هـ) الذي تحدّث عن بني هلال وهجرتهم الكبرى من جزيرة العرب إلى بلاد الغرب الإسلاميّ «تونس». يقول ابن خلدون في حديثه عن الجازية الهلالية «إنَّ بني هلال يتناقلون من أخبرها... ويروون كثيراً من أشعارها محكمة المباني، متفقة الأطراف، وفيها المطبوع والمنتحل والمصنوع، ولم يفقد فيها من البلاغة شيء، وإنما أخلوا فيها بالإعراب فقط، ولامدخل له في البلاغة... إلا أنَّ الخاصة من أهل العلم بالمدن يزهدون في روايتها ويستنكفون عنها لما فيها من خلل الإعراب، ويحسبون أنَّ الإعراب هو أصل البلاغة، وليس كذلك، وفي هذه الأشعار كثير دخلته الصنعة، وفقدت فيه صحة الرواية فلذلك لايوثق به، ولو صحت روايته لكانت فيه شواهد بأيامهم ووقائعهم مع زناتة وحروبهم، وضبط لأسماء رجالاتهم وكثير من أحوالهم. لكنا لانثق برواياتها.»[47]

أسباب تغييب النقاد العرب القدامى للقص بصورة عامة ومنها السير الشعبيّة العربيّة:

تشكّلت النصوص في الثقافة العربيّة الإسلاميّة بوصفها نصاً ثقافياً منفتحاً على آليات متعددة منها السياسيّ، والمعرفيّ، والدينيّ، والجماليّ، والمهمش. وحظيت بعض النصوص بوصف النص المعتمد في حين بقيت نصوص أخرى خارج الثقافة الرسميّة.

تناولت ألفت كمال الروبيّ الموقف من القص في تراثنا النقديّ مركزة على الملاحظات النقديّة التأسيسيّة لهؤلاء النقاد والشراح اللغويين لبيان تصورهم عن القص بوصفه جنساً مستقلاً عن الأجناس الأدبية النثرية الأخرى للقصصين الشفاهيّ والمكتوب، ومن خلال زوايا ثلاث رئيسية أولها النص القصصيّ والواقع، وثانيها النص القصصيّ بوصفه قولاً لغوياً سردياً والزاوية الثالثة هي مكانة القص وأهميته[48].

وقد تعرضنا لموقف البلاغيين والنقاد العرب القدامى من القصص ومن السيرة الشعبيّة العربيّة، وهو تغييب هذه الأنواع السردية المهمة رغم انتشارها ورواجها بين المتلقين على اختلاف طبقاتهم من الخاصة والعامة. ووراء موقفهم هذا طائفة من الأسباب منها اللغويّ، ومنها الثقافيّ.

- العامل اللغويّ:

ربّما كانت لغة السيرة الشعبيّة العربيّة المهجنة بين الفصحى والدارجة الشعبيّة سبباً في إدراجها ضمن نتاجات العامة التي لا ينبغي أن تكون موضع ومحط تركيز للنخبة والصفوة الثقافيّة؛ فقد اتخذت السير الشعبيّة العربيّة ذات المتون الضخمة لهجات المناطق العربيَّة التي تداولتها شفاهياً؛ فسيرة أبي زيد الهلاليّ على سبيل المثال نجدها تُروى بلهجة مصرية صعيدية، وتُروى كذلك بلهجات عربيّة أخرى كاللهجة النجديّة واللهجات الشاميّة والتونسيّة وغيرها[49].

لانستطيع إرجاع السبب الأوحد لتغييب هذه المرويات إلى كتابتها بلغة أدنى من اللغة العربيّة الفصحى؛ فقد همش النقاد العرب القدامى القصص العربيّ القديم الذي كُتِبَ بعضه بلغة عربيَّة فصحى نخبوية وخاصة «كليلة ودمنة» ومقامات الهمذانيّ ومقامات الحريريّ التي تكلف في صناعتها أسلوبياً. ورغم ذلك فإنَّ «هذا القصص لم يذكر في إشارات هؤلاء النقاد إلا لبيان مناحيه اللغوية كما هو الحال في مقامات البديع والحريريَّ أو لبيان مناحيه الوعظيّة الاعتباريّة في ارتباطه بالمنظومة الأخلاقيّة صدق/كذب لدى شراح أرسطو من العرب مثل ابن سينا (ت428هـ)، وابن رشد (ت595هـ)، وحازم القرطاجنيَّ (ت 648هـ)، وذلك في تناولهم للحكاية الوعظيّة الأليجورية الرمزية «كليلة ودمنة»[50].

نستعرض هنا رأي الناقد فرج بن رمضان الذي بيّن أنّ هامشية القصص في الأدب العربيّ القديم لاتعود إلى العامل اللغويّ فقط. يقول بن رمضان[51]: «وبناء على هذا كله يمكن القول في ما يشبه الاطمئنان إنّ المدخل الذي منه تأصّل حضور الشعر في منظومة النقد العربيّ القديم هو نفسه البوابة التي منها طرد القصص وقُدرَ له أن يتنزل في وضعيته الهامشيّة. ويبدو أنّ هذه العملية قد نجمت عن تظافر عاملين مختلفين في الظاهر متحدين متكاملين في الحقيقة أحدهما ذو صبغة معرفيّة أدبيّة أو هكذا يبدو على الأقل والآخر ذو صبغة إيديولوجيّة سافرة كما سنرى. فأمّا الأول فصورته أنّ القصص إنما أُقصي من دائر الاهتمام لأنّه لا يستجيب لمواصفات النموذج الذي أفرزه أو اقتضاه عصر التدوين إذ أن الجزء الأوفر من الرصيد القصصيّ القديم «مكتوب» في لغة غير فصيحة في المعنى الذي حدّده علماء اللغة لهذه العبارة، والذي بمقتضاه تتطابق صفتا الفصاحة والبداوة على نحو ما يتمثل ذلك في الشعر الجاهليّ مما يجعله بالتالي غير صالح ليكون مرجعاً في جمع اللغة وحفظها وتقنينها. هذا فضلاً عن ضعف الرصيد القصصيّ الجاهليّ أو انعدامه جملة مما يجعل القصص عارياً من أحد الأبعاد الرئيسيّة التي ساهمت في نحت النموذج الأدبيّ في عصر التدوين وهو البعد التراثيّ الرمزيّ. ومهما يكن لهذا السبب من دور لاشك فيه، حسبنا أن نذكر في إبراز بعض آثاره بما لايزال سائداً في الكثير من الأوساط من تحفظ في إضفاء صفة الأدبيّة على ألف ليلة وليلة وماكان من جنسها من نصوص القصص الشعبيّ بدعوى أن لغتها ليست لغة أدبية، مهما يكن ذلك فإنّ هذا السبب لا يكفي لتفسير ما لحق فن القصص على اختلاف أشكاله وتباين سجلاته اللغوية من ضيم وإقصاء. وإلا فكيف نفسر بقاء القصص هامشياً في منظومة النقد العربيّ رغم أنّ جزءاً غير يسير منه فصيح اللغة مشهود لأصحابه على أية حال بصفة الأدب معترف لهم بالقدرة على التصرف في فنون القول كما هي الحال بالنسبة إلى ابن المقفع والجاحظ والمعريّ والهمذانيّ والحريريّ وغيرهم. نعم إنّ المقامة قد حظيت من بين أشكال القصص القديم بوضعية استثنائيّة ولكنها تمثل حقاً الاستثناء الذي يؤكد القاعدة السابقة؛ أي قاعدة طغيان المرجعيّة اللغوية في التعامل مع الظاهرة الأدبيّة عموماً. فالمقامة حظيت بما حظيت به من عناية بعد أن اختزلت هي الأخرى في بعدها اللغويّ التعليميّ دون سواه، وليس من شك في أنّ هذه النظرة قد ظلت مسيطرة على الكتاب والنقاد على السواء حتى فجر النهضة الحديثة، ولعلّها كانت كما يرى محمد يوسف نجم من أهم الأسباب التي ساهمت في إفشال تجربة إحياء المقامة في العصر الحديث».

- العامل الديني:

القص والسلطة الدينيّة: كتب التحذير من القصاص في مقابل رواج القص الشعبيّ:

ميّز ابن الجوزيّ (ت 597هـ) بين ثلاثة أصناف في فن القص، فهناك القصص والتذكير والوعظ فيُقال قاص ومذكر وواعظ. وحاول ابن الجوزيّ أن يبرز الفوارق الدلاليّة بين هذه المعاني الثلاثة. فقد جعل القصص مقصوراً على اتباع القصة الماضية بالحكاية عنها والشرح لها. وأمّا التذكير فهو تعريف الخلق نعم الله عز وجل وحثهم على شكره وتحذيرهم من مخالفته. وأمّا الوعظ فهو تخويف يرق له القلب[52]. وعلى الرغم من هذه المحاولة للتحديد إلا أنّ ابن الجوزيّ يصرح بأنّ اسم القاص أصبح عاماً للأحوال الثلاثة، ولعلّ ذلك يعود إلى تخليط الناس بين هذه الأحوال «فكانوا يطلقون على الواعظ اسم القاص، وعلى القاص اسم المذكر»[53]. وابن الجوزيّ الذي كان واعظاً نظر إلى القص والقاص نظرة أخلاقية دينية تقرنه بالكذب، وتجعله والأحاديث الموضوعة المفتراة على النبي صلى الله عليه وسلم سيان. وقد أورد ابن الجوزيّ تسمية أخرى للقاص هي (العمالقة)[54]. ويشير ابن الأخوة محمد بن محمد بن أحمد القرشيّ (ت 729هـ) إلى أنّ الفقهاء والمتكلمين والأدباء والنحاة يسمون أهل الذكر والوعظ قصاصاً[55]. وإذا كان مصطلح (القصص) لم يتحدد عند ابن الأخوة، وظلّ الوعظ والتذكير مرادفين للقصص فإنّ تاج الدين عبد الوهاب السُبكي (ت 771هـ)

في كتاب الحسبة (معيد النعم ومبيد النقم) يميز القاص ووظيفته» فالقاص هو من يجلس في الطرقات يذكر شيئاً من الآيات والأحاديث وأخبار السلف. وينبغي له ألا يذكر إلا ما يفهمه العامة ويشتركون فيه: من الترغيب في الصلاة، والصوم وإخراج الزكاة والصدقة، ونحو ذلك ولا ينكر عليهم شيئاً من أصول الدين وفنون العقائد وأحاديث الصفات فإنّ ذلك يجرهم إلى ما لا ينبغي»(56). أي أنّ معرفة القاص يجب أن تراعي المتلقي العام فتقدم المعرفة الدينيّة في صورة مبسطة بعيدة عن مناقشة الأصول العقائدية التي جرت عدداً كبيراً من القصاصين إلى الخلط واللبس والتلبيس. ويميز السُبكي بين نوعين من القصاص انطلاقاً من المكان الذي يجري فيه القص، فلدينا (قارئ الكرسي) وهو من يجلس على كرسي يقرأ على العامة شيئاً من الرقائق والحديث والتفسير فيشترك هو والقاص في ذلك ويفترقان في أنّ «القاص يقرأ من صدره وحفظه ويقف وربمّا جلس ولكن جلوسه ووقوفه في الطرقات، وأمّا قارئ الكرسي فيجلس على كرسي في جامع أو مسجد أو مدرسة أو خانقاه ولا يقرأ إلا من كتاب».(57)

وقد تبنى جلال الدين السيوطيّ (ت 911هـ) التفرقة التي أوردها ابن الجوزيّ بشأن أصناف القص الثلاثة(58).

وشكّل كذب القصاص وافتراؤهم بالأحاديث الباطلة محوراً لمقامة من مقامات السيوطيّ أسماها مقامة (تُسمى بالفتّاش على القُشّاش) حذّر فيها من الكذب مستنداً إلى المرجعية الدينيّة (ا الحديث النبوي الشريف)، كما حشد في مقامته هاته طائفة كبيرة من الأبيات المنذرة للقصاص المارقين بسوء العذاب منها:(59)

غدا القصاصُ في ذلٍ وسحق
ومرجعه إلى نار السعيرِ
على الموضوعِ لما قد رواه
وردَّ عليه ذو العلم الغزيرِ
فلاعجبٍ لجهال هوته
فمنه القصُ مصلح للحميرِ

ونكاد نجد عند ابن الجوزيّ (ت 597هـ) صياغة نظرية لموقف الإسلام من القص؛ فقد صنّف هذا الفقيه الحنبليّ مؤلفات عدة تناولت القصاصين لعلّ من أظهرها كتاب (القصاص والمذكرين) و(تلبيس إبليس) و(صيد الخاطر)(60). وتبرز أصالة ابن الجوزيّ في كون التالين له من الفقهاء ومصنفي كتب الحسبة لم يتجاوزوا أصناف القصاص الثلاثة التي جاءت في كتاب (القصاص والمذكرين)، وأحسب أن كون ابن الجوزيّ واعظاً ومذكراً(61) قد أسهم بصورة كبيرة في توظيف الحديث النبويّ والموروث السلفيّ النقليّ من أقوال الصحابة والتابعين في بلورة رؤيته الدينيّة للقص. ولم تتسامح هذه الرؤية أبداً في شروط الحديث الصحيح ومواضعاته. ولهذا فإنّ اتكاء بعض القاصين واستعارتهم للإسناد الشرعيّ قد قوبل بهجوم عنيف من الفقهاء أي فقهاء السنة. وأورد الخبر التالي لبيان كيف تعامل هؤلاء الفقهاء مع القاص الذي لا يتورع عن إيراد إسناد وهميّ«صلى أحمد بن حنبل ويحي بن معين في مسجد الرصافة فقام بين أيديهم قاص فقال : حدثنا أحمد بن حنبل ويحيى بن معين، قالا: ثنا عبد الرزاق عن معمر عن قتادة عن أنس قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم من قال : لا إله إلا الله ، خلق الله تعالى له من كل كلمة منها طائراً منقاره من ذهب وريشه من مرجان. وأخذ في قصه نحواً من عشرين ورقة فجعل أحمد بن حنبل ينظر إلى يحيى بن معين ويحيى ينظر إلى أحمد بن حنبل فقال : أنت حدثته بهذا ؟ فقال : والله ما سمعت بهذا إلا هذه الساعة قال :فسكتنا جميعاً حتى فرغ من قصصه. وأخذ القُطيعات ثم قعد ينتظر بقيتها فقال له يحيى بن معين بيده: تعال فجاء متوهماً لنوال يجيزه فقال له: من حدثك بهذا الحديث؟ فقال: « أحمد بن حنبل ويحيى بن معين فقال : أنا يحيى بن معين وهذا أحمد بن حنبل ما سمعنا بهذا قط في حديث رسول الله فإن كان لابد والكذب فعلى غيرنا فقال له: أنت يحيى بن معين؟ قال : نعم قال : لم أزل أسمع أن يحيى بن معين أحمق ما تحققته إلا الساعة. فقال له يحيى بن معين: كيف علمت أني أحمق؟

قال : كأن ليس في الدنيا يحيى بن معين وأحمد بن حنبل غيركما. قد كتبت في سبعة عشر أحمد بن حنبل ويحيى بن معين فوضع أحمد كمه على وجهه وقال : دعه يقوم فقام كالمستهزئ بهما [62]. وما جرى بين سليمان بن مهران الأعمش وبين أحد القصاصين يقترب كثيراً من الخبر السابق» يذكر أنه دخل البصرة فنظر إلى قاص يقص في المسجد فقال: حدثنا الأعمش عن أبي إسحاق عن أبي وائل. فتوسط الأعمش الحلقة، وجعل ينتف شعر إبطه فقال له القاص: ياشيخ ألا تستحي؟ نحن في علم وأنت تفعل مثل هذا! فقال الأعمش: الذي أنا فيه خير من الذي أنت فيه. فقال: كيف؟ قال : لأني في سنة وأنت في كذب، أنا الأعمش ما حدثتك ما تقول شيئاً [63].»

وهذان الخبران يؤشران إلى تعاظم سلطة القاص الناشئة وإلى استهانة هؤلاء القصاص بالمرجعيّة الدينيّة النقليّة واستخفافهم بها. وهذا يؤكد أنَّ القصاص كانوا يعتمدون على المتلقي العام، ويحرصون على تلقيه أحاديثهم بعيداً عن أية سلطة معرفيّة أو دينيّة. ولهذا لم يتورع القاصان في هذين الخبرين عن نسبة أحاديثهما إلى يحيى بن معين وأحمد بن حنبل والأعمش في حضورهم جميعاً.

وقد انتبهت السلطة منذ وقت مبكر على وظيفة القاص، ولذلك أرادت أن تنضوي هذه الوظيفة في سياقها وليس خارجاً عنها. فقد أجاز علي بن أبي طالب (كرم الله وجهه) قاصاً عندما تبيّن له ورعه وتقواه من أحاديثه التي كان يحدث الناس بها « كان علي بن أبي طالب يدخل السوق وبيده الدّرة، وعليه عباءة قطواني قد شُق وعفت حاشيتاه يقول : يا أيها التجار خذوا الحق، وأعطوا الحق تسلموا، لا تردوا قليل الربح، تحرموا كثيره، ونظر إلى رجل يقص فقال له: أتقص ونحن قريبو عهد برسول الله؟ لأسألنك فإن أجبتني وإلا خفقتك بهذه الدّرة. ماثبات الدين وزواله؟ قال : أمّا ثباته فالورع وأمّا زواله فالطمع قال : أحسنت فقص فمثلك فليقص» [64]. وفي حين كان رد علي بن أبي طالب على القاص الجاهل الذي لايعرف الناسخ والمنسوخ أنه قال له: هلكت وأهلكت [65].

وقد استند ابن الجوزي إلى هذه الرؤية الدينيّة في تحديد مواصفات القاص وهي [66]:

- لا ينبغي أن يقص على الناس إلا العالم المتقن فنون العلوم لأن يُسأل عن كل فن، فإنَّ الفقيه إذا تصدّر لم يكد يُسأل عن الحديث، والمحدث لا يكاد يُسأل عن الفقه، والواعظ يُسأل عن كل علم فينبغي أن يكون كاملاً.
- وينبغي للواعظ أن يكون حافظاً لحديث رسول الله عارفاً بصحيحه وسقيمه ومسنده ومقطوعه ومعضله، عالماً بالتواريخ وسير السلف، حافظاً لأخبار الزهاد فقيهاً في دين الله، عالماً بالعربيّة واللغة، فصيح اللسان مدار ذلك كله على تقوى الله عزو وجل وإنه بقدر تقواه يقع كلامه في القلوب.
- ينبغي أن يقصد وجه الله تعالى بوعظه.
- ينبغي للواعظ أن يترك له فضول العيش ويلبس متوسط الثياب ليُقتدى به.
- لايقص إلا بإذن أمير.

وتشكل ثقافة القاص من منظور ابن الجوزيّ روافد اتباعيّة قائمة على الاقتداء بالسلف الصالح، والمعرفة النقليّة عند القاص تعضدها المعرفة السياسيّة التي تجعل القاص مُستوعَباً في خطاب السلطة. أمّا من يتصدى للقص ويخرج عن هذه الثقافة الشرعيّة والرؤية العالمة للقص فإنه سيكون مقصياً ومنضوياً في مصاف العوام وثقافة الهامش. وسيتبع التالون لابن الجوزيّ هذه الثقافة النخبوية؛ فابن السُبكي يحدد مصادر القاص في قوله»لا بأس بقراءة إحياء علوم الدين للغزاليّ وكتاب رياض الصالحين والأذكار للنوويّ وكتاب سلاح المؤمن في الأدعية لابن الإمام وكتاب شفاء السقام في زيارة خير الأنام للشيخ الإمام الوالد، وكتب ابن الجوزيّ في الوعظ لا بأس بها ولايخفى ما يحذر منه هؤلاء من كتب أصول الديانات ونحوها». [67]

يعود موقف السلطة من القص والقاص عند ابن الجوزي للأسباب الستة الآتية [68]:

- **أمّا أولها** : فإنَّ القوم كانوا على الاقتداء والاتباع، فكانوا إذا أرادوا ما لم يكن على

عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم أنكروه حتى إنَّ أبابكر وعمر لما أرادا جمع القرآن قال زيد «أتفعلان شيئاً لم يفعله رسول الله صلى الله عليه وسلم.

- **وثانيهما :** أنَّ القصص لأخبار المتقدمين تندر صحته خصوصاً ما يُنقل عن بني إسرائيل، وفي شرعنا غنية. وقد جاء عمر بن الخطاب بكلمات من التوراة إلى رسول الله. فقال له: عنك ياعمر. خصوصاً إذ قد علم ما في الإسرائيليات من المحال، كما يذكرون أنَّ داود عليه السلام بعث أوريا حتى قتل وتزوج امرأته، وأنَّ يوسف حلَّ سراويله عند زُليخا. ومثل هذا محال تتنزه الأنبياء عنه فإذا سمعه الجاهل هانت عنده المعاصي وقال: ليست معصيتي بعجب.

- **وثالثهما :** أنَّ التشاغل بذلك يشغل عن المهم من قراءة القرآن ورواية الحديث والتفقه في الدين.

- **ورابعها :** أنَّ في القرآن من القصص وفي السنة من العظة ما يكفي عن غيره مما لا يتيقن صحته.

- **وخامسها :** أنَّ أقواماً ممن كان يدخل في الدين ما ليس منه قصوا فأدخلوا في قصصهم ما يفسد قلوب العوام.

- **وسادسها :** أنَّ عموم القصاص لا يتحرون الصواب، ولا يحترزون من الخطأ لقلة علمهم وتقواهم فلهذا كره القاص من كرهه.

ولعلَّ خروج القصاص في عهد ابن الجوزيّ عن هذه المرجعيّة العلميّة الموضوعيّة هو الذي أثار استياء ابن الجوزيّ؛ فالنص القصصيّ ينبغي أن يلتزم بما جاء في القرآن والسنة النبوية. وتشكُل نصوص القص بمعزل عن هذه المطابقة الحرفية لا يُنظر إليه على أنه تشكل للعجائبيّ في سياقات إبداعيّة وإنما يُنظر إليه على أنه ثقافة العوام الدنيا. فبعد أن كان الحضور في مجالس القاص للمميزين من الناس» تعلّق بهم، أي بالقصاص العوام والناس فلم يتشاغلوا بالعلم وأقبلوا على القصص وما يعجب الجهلة، وتنوعت البدع في هذا الفن»[69]. وفصّل ابن الجوزيّ الحديث في هذه المجالس ومتلقيها. ويشكل قصاصو العامة عند ابن الجوزيّ مصدراً من مصادر الوضع في الحديث النبوي الشريف. ويبين ابن الجوزيّ أنَّ قص هؤلاء يندرج في نمطين شفاهيّ وكتابيّ. وهو موجه إلى فئة معينة من المتلقين، الثقافة غير العالمة (ثقافة العوام). يقول ابن الجوزيّ»: وهذا فن يطول وأكثر أسبابه أنه قد تعانى بهذه الصنعة جُهال بالنقل يقولون ما وجدوه مكتوباً، ولايعلمون الصدق من الكذب، وفيهم كذّابون يضعون الأحاديث على ما سبق ذكره فهم يبيعون على سوق الوقت واتفق أنهم يخاطبون الجهال من العوام الذين هم في عداد البهائم فلايذكرون ما يقولون ويخرجون فيقولون: قال العالم:» فالعالم عند العوام من صعد المنبر»[70]. ويشكل تحوير القصة القرآنية جانباً من تشكل القص العجائبيّ عند هؤلاء القصاص. فهم يعتمدون سلسلة إسناد وهمية لبيان شرعية نصهم وإيهام المتلقي أنه داخل في حيز النص (الثقافة العالمة). وقد أورد ابن الجوزيّ بعضاً من أحاديثهم هذه. إذ يقول:»أخبرنا المبارك بن أحمد قال : ثنا ابن مرزوق قال :أنا أبوبكر الخطيب قال :أنا محمد بن أحمد بن حسنون قال : أنا عبد الوهاب بن محمد بن الحسين قال : أنا العبّاس بن إسحاق بن موسى الأنصاريّ قال : أنا محمد بن يونس الكديمي، قال : كنت بالأهواز فسمعت شيخاً يقص فقال : لما زوّج النبي صلى الله عليه وسلم علياً أمر شجرة طوبى أن تنثر اللؤلؤ الرطب يتهاداه أهل الجنة بينهم في الأطباق فقلت له: ياشيخ هذا كذب على رسول الله ، صلى الله عليه وسلم فقال: ويحك اسكت حدثنيه الناس. قلت: من حدثك؟ قال: حدثني يمان النجرانيّ عن حفص التستريّ عن وكيع بن الجرّاح عن عبدالله بن مسعود عن الأعمش عن عطاء عن ابن عبّاس»[71].

وقد ضمّن جلال الدين السيوطيُّ (ت911هـ) كتابه (تحذير الخواص من أكاذيب القصاص) جانباً كبيراً من مادة كتاب (القصاص والمذكرين) لابن الجوزيّ وكتاب (الباعث على الخلاص من حوادث القصاص) للحافظ العراقيّ (ت 806هـ). ولايخرج الفصل الذي عقده للحديث عن إنكار العلماء قديماً على القصاص ومارووه



http://hanabila.blogspot.com/201305//blog-post.html

من الأباطيل وسفه القصاص عليهم وقيام العامة مع القصاص بالجهل، واحتمال العلماء ذلك في الله، عن الرؤية الدينيّة التي أنكرت مادة القص العجائبيّ وعدتها بدعة باطلة[72].

وأمّا فيما يتصل بالسيرة الشعبيّة فقد أصدر أحمد بن حنبل (ت 241هـ) فتواه الشهيرة «ثلاثة لا أصل لها: السير والملاحم والمغازي»[73]. وسنجد مثل هذه الفتوى عند ابن كثير (ت774هـ) في تعليقه على أحاديث البطّال[74].

كما أنّ الونشريسيّ (ت 914 هـ) وهو أحد فقهاء الغرب الإسلاميّ أورد فتوى ابن قداح عن كتب الخرافات والشعوذة؛ إذ سُئِلَ بعضهم عن كتب السخفاء والتواريخ المعلوم وكذبها كتاريخ عنترة ودلهمة والهجر والشعر... ونحو ذلك، هل يجوز بيعها أم لا فأجاب لا يجوز بيعها ولا النظر فيها. وأخبر الشيخ أبو الحسن البطرنيّ أنه حضر حلقة فتوى ابن قداح، فسُئِلَ عمن يسمع حديث عنترة هل تجوز إمامته؟ فقال: لا تجوز إمامته ولا شهادته، وكذلك حديث دلهمة لأنهما كذب ومستحل الكذب كاذب، وكذلك كتب الأحكام للمنجمين، وكتب العزائم بما لا يعرف من الكلام»[75]. والجامع بين هذه الفتاوي الثلاث هو وصف السير بالكذب والاختلاق والافتراء؛ أي أنها تعني الأباطيل التي لا أصل لها، وبذلك تتساوى مع كتب الشعبذة والدجل والتنجيم. وهو حكم قيمة لا يختلف عن الحكم الذي أصدره ابن لُبابة (ت330هـ)، وهو أحد فقهاء الغرب الإسلاميّ أيضاً بشأن المقامات، إذ أصدر ابن لُبابة فتوى في القرن الرابع للهجرة «بمنع حلب الأنعام بفناء المسجد لتزبيلها وضرر غبارها بالمسجد. وأجاز الشيوخ قراءة الحساب بالمسجد إذا لم يلوث، وإعراب الأشعار الستة بخلاف قراءة المقامات لما فيها من الكذب والفحش؛ وكان ابن البر إمام الجامع الأعظم بتونس لا يرويها إلا بالدويرة إذ ليس للدويرة حكم الجامع»[76].

الخوف من المتخيَّل في الثقافة العربيّة الإسلاميّة:

كان للنزعة العقليّة الصارمة التي صدر عنها المعتزلة إلى جانب الرؤية الفقهيّة والوعظيّة التي ميّزت كتب التخويف من القصاص (كتاب ابن الجوزيّ على سبيل المثال) الدور الأكبر في إقصاء المتخيّل السرديّ وتغييبه وخاصة المتخيّل الديني الذي لا يتطابق مع القرآن الكريم والحديث الصحيح: أي المتخيَّل الذي يندرج ضمن ما اصطلح عليه بالأحاديث الموضوعة المختلقة.

ويذكر الناقد جمال الدين بن الشيخ في حديثه عن الثقافة العربيّة وتغييب المتخيّل أنَّ« المتخيّل ظلَّ دائماً «مشبوهاً» في الثقافة العربيّة الإسلاميّة، والمسلم محدّد سلفاً بإيديولوجيته ومتخيّله، مقنّن بتلك الإيديولوجيا التي تقدم أجوبة عن كل شيء، حتى عن الأحلام نجد أجوبة من علماء الفقه والحديث»[77]. وهذا التسليم يوجد مشكلة «ثقافة العلماء» والثقافة الشعبيّة مما يدخل نصوصًا عدة تشكّلت في هذه الثقافة في إطار الثقافة الشعبيّة غير المعترف بها مثل كتب العجائب والغرائب وكتب المعراج وقصص الأنبياء والحديث الموضوع وغيرها[78].

الأنساق الثقافية المضادة: (بلاغة المقموعين والتمثيلات الثقافيّة):

على الرغم من سطوة الأحكام التي شكّلتها السلطتان السياسيّة والدينيّة تجاه القصص العجائبيّ إلا أنَّ هذا القصص لم يمتثل لتلك الأحكام وكان حضوره بارزاً في النصين الشفاهيّ والكتابيّ. ويزودنا ابن النديم بطائفة كبيرة من القصص العجائبيّة التي راجت رواجاً منقطع النظير في عصره، أي القرن الرابع للهجرة[79]. ولانقع في المصادر النقدية القديمة على بيان واف بمادة القصص العجائبيّ سوى بعض الشذرات المتناثرة التي لاتفيد في تصوّر بناء مكتمل لهذه المادة. والمفارقة أنَّ بعض الإشارات الأوليّة لتشكلات العجائبيّ لا نجدها سوى في الكتب الدينيّة التي جعلت هذا القص من باب المحظور. ففي «تأويل مختلف الحديث» لابن قُتيبة (ت 276هـ) ذكر لمواد بعض القصص العجائبيّ. يقول ابن قُتيبة: «والحديث يدخله الشوب والفساد من وجوه ثلاثة منها: الزنادقة واحتيالهم للإسلام، وتهجينه بدس الأحاديث المستشنعة والمستحيلة. والوجه الثاني: القصاص على قديم الأيام فإنهم يميلون وجوه العوام إليهم، ويستدرون ما عندهم بالمناكير والغريب والأكاذيب من الأحاديث، ومن شأن العوام القعود عند القاص، ما كان حديثاً عجيباً، خارجاً عن فطر العقول، أو كان رقيقاً يحزن القلوب ويستغزر العيون. فإذا ذكر الجنة قال فيها الحوراء من مسك أو زعفران، وعجيزتها ميل في ميل.

وأمّا الوجه الثالث الذي يقع فيه فساد الحديث، فأخبار متقادمة كان الناس في الجاهلية يروونها تشبه أحاديث الخرافة كقولهم إنَّ الضب كان يهودياً عاقاً فمسخه الله تعالى ضباً، ولذلك قال الناس«أعق من ضب»، وكقولهم في الهدهد «إن أمه ماتت فدفنها في رأسه فلذلك أنتنت ريحه»[80]

وجعل ابن قُتيبة القص الشفاهيَّ الذي كان يقوم به قصاصو العامة مصدراً من مصادر الوضع في الحديث النبويّ إلى جانب أحاديث الزنادقة الموضوعة والأحاديث الشبيهة بالخرافة. وأول موضوعات قصاصي العامة هو القصص القرآنيُّ الذي أخضعوه لتحويل نصيّ كبير أخرجه من حيز العظة والاعتبار والمبالغة وتجاوز حدود المعقول. والنوع الثاني من القصص الشفاهيّ هو أحاديث شبيهة بالخرافة، ونستطيع أن نطلق عليها تسمية الحكايات التعليليّة (التفسيرية) التي توضح بعض ظواهر الطبيعة. وهو نوع أرجعه ابن قُتيبة إلى زمن الجاهلية. ولم يتعامل ابن قُتيبة مع هذه الأحاديث بوصفها نشاطاً إبداعياً وإنما نظر إليها وفق نظرته الدينيّة على أنها أكاذيب وأباطيل. فهو يعتمد على سلسلة إسناد شرعيّة تعود إلى الحسن تؤكد كذب حديث عوج، وهذا ينطبق على نظرته لسائر الحكايات التعليليّة الأخرى التي أوردها.

وفي حين حاول النص الفقهيُّ إقصاء السيرة الشعبيّة عن مفهوم النص فإنَّ النص الإبداعيَّ احتفى بالسيرة الشعبيّة احتفاء كبيراً. فقد ولع الأندلسيون بقصة عنترة ومغامراته. وكان القصاص يستخدمونها وسيلة لكسب المعاش، ولذلك التمس عمر الزجّال المالقيُّ في مقامته (الساسانيَّة) عن شيخه أبي النصال أن يجيزه رواية «خرافات عنتر» وغيرهما من المحفوظات التي تصلح للتكسب فيقول له مخاطباً[81]:

ألا فاجزني يا إمام بكل ما
رويت لمدغليس و لابن قزمان
ولاتنسَ للدباغ نظماً عرفته
فإنكما في ذلك النظم سيّان
ومزدوجات ينسبون نظامها
إلى ابن شجاع في مديح ابن بطّان

وألمم بشيء من خرافات عنتر وألمع ببعض من حكايات سوسان

يذكر محمود إسماعيل في كتابه (المهمشون في التاريخ الإسلاميّ) أنَّ للعامة في الثقافة العربيّة الإسلاميّة في العصور الوسطى أدبهم الخاص الصادر عنهم؛ فمشاهير المعتزلة كانوا من أهل الحرف والصناعات والمشتغلين بالتجارة، وللعوام أيضاً أدب نضاليّ جهاديّ يعانق قيم الدين وفضائل الفروسية لكن من أسف أنَّ معظمه عصفت به أيدي التخريب والحرق. ولهم أيضاً أدب شعبيّ عُرِفَ باسم «أدب الزهد والرقائق»، كما أبدعوا «أدب الفتوة»، والحكايات الشعبيّة، والسير الشعبيّة[82].

المرويات السيرية الشعبيّة واختلاق التاريخ الثقافيّ:

أنتجَتْ السير الشعبيّة العربيّة وتشكّلت في سياقات سياسيّة وحضارية لها خصوصيتها. والعصر المملوكيّ هو العصر الذي شهد تشكّل السير الشعبيّة العربيّة المدوَّنة عرف اهتزازات وتحولات حضارية وسياسيّة كبرى حوّلت العربي من حاكم لنفسه إلى محكوم خاضع لغيره، ونتيجة لذلك أنتجت الجماعة الشعبيَّة سيرها لتجسد من خلالها أحلامها حول البطل المخلص، وكثر حديث الباحثين العرب المحدثين في حقل السير الشعبيّة عن مفهوم البطولة في السير الشعبيّة العربيّة .

لقد صنعت السير الشعبيّة العربيّة متخيلاً سردياً تاريخياً يفترق عن منظور كتب التأريخ الرسميّة، إنَّ هذا الإقصاء والتغييب والتهميش أوجد في المقابل تمثيلات ثقافيّة احتفت بالمتخيّل السرديّ المفارق للحقيقة التاريخيّة . وتمثل السير الشعبيّة العربيّة واحدة من أخطر الأنواع السردية العربيّة في إنتاج أنساق مضادة للتواريخ الرسميّة خاصة سيرة «الأميرة ذات الهمة»، وهي أكبر سيرة شعبيّة عربيّة على الإطلاق. وهي سيرة ترد في ثناياها مئات الأخبار المنسوبة بوصفها حيلة سردية إلى الأصمعيّ وسواه من الرواة الثقات في أمور متصلة ببعض الخلفاء والحكام تحتفي ببعضهم و تقصي البعض الآخر وتغييبه.

وقد اتخذت هذه الأخبار قدراً كبيراً من التحوير والتحويل النصيّ وفارقت التاريخ الرسميَّ.

لذا أقول مخطئ من ينظر إلى السيرة الشعبيّة العربيّة بوصفها للتسلية والترفيه فقط؛ فهي تتوفر في نصوصها على محمولات ثقافيّة في غاية الخطورة، ولذا فإنَّ القراءة الثقافيّة أداة يتمكن بوساطتها الباحث من الكشف عن أعماق هذه الخطابات.

تختلق الجماعات السردية تاريخها الخاص بها الذي قد يكون منسوجاً نسجاً رمزياً كما يذكر كورنيليوس كاستورياديس؛ فقد صنعت جماعات الغجر في مصر تاريخاً ونسباً أسطورياً مُختلقاً تتحايل به على أنساق تهميشها ونبذها. فبالنسبة لرواة سيرة الزير سالم من الغجر فإنهم يدعون أنهم أخلاف جسّاس بن مرة الذين حكم عليهم المهلهل بن ربيعة والزير سالم بالتشتت والفرقة. وفي بحثه الطريف عن «الغجر وسيرة الزير سالم» يشير المستشرق الإيطالي جوفاني كانوفا إلى بعض التعليلات الأسطورية الطريفة لتسمية الغجر ب»النور»و»الجمسة «و»الحلب». ويأتي هذا كلّه للخروج من أنساق التهميش المحرمة على الجماعة في سبيل الاعتراف بانتمائها إلى الجماعات الكبرى المركزية، ولو كان هذا الانتماء باختلاق أنساب أسطورية[83].

في حين وُصِفَ الشطار والعيارون بأنهم «زعار وعيارون وحرافيش» في كتب التاريخ الرسمي نجد أنَّ ألف ليلة وليلة وسيرة علي الزئبق تحتفي بهؤلاء الشطار، ويأمر هارون الرشيد في ألف ليلة وليلة إعجاباً منه بالشاطر علي الزئبق بأن تُدوّن حكايته كلها، وأن توضع في خزانة الخليفة باعتبارها سيرة من جملة السير لأمة خير البشر. ويمكن أن نعد هذه السيرة الشطارية (علي الزيبق) التي ترد بعض حوادثها في ألف ليلة وليلة باسم (حكاية أحمد الدنف وحسن شومان ودليلة المحتالة وبنتها زينب النصّابة) سيرة أدبية مضادة anti__sira؛ إذ توسلت حكايات الشطار والعيارين بالنوع الأدبيّ "سيرة" لخلق بلاغة مفارقة تحتفي بالهامشيين في المجتمع في حين أنها في الظاهر تصر على أن تحظى برعاية



http://ar.mideastyouth.com/?attachment_id=28393

السلطان والأدب السلطانيّ، وهو ما أسميه "مخاتلة النوع الأدبي". وتنتمي هذه السيرة الشطارية (علي الزيبق) إلى الدوائر المدينيّة في المجتمع العربيّ الإسلاميّ. وعلى الرغم من محاولة بعض الباحثين إرجاع بعض الشخصيات الشطارية مثل أحمد الدنف ودليلة المحتالة وعلي الزيبق إلى مرجعية تاريخيّة[84].

كما تمثل سيرة الحلاج الشعبية متخيلاً شعبياً حوّل شخصية الحلاّج المرجعيّة إلى نمط عجائبي له تجلياته النصيّة مخالفة بذلك رؤيا الثقافة العالمة حول موت الحلاّج. إذ تؤسس نصوص الرؤية العالمة حول الحلاّج ومقتله نمطاً نقيضاً لما ورد في النصّ الشعبيّ أو رؤية التصوّر الشعبيّ لهذه الشخصية الخلافيّة في تاريخ الثقافة الإسلاميّة. فعندما أورد ابن الخطيب البغداديّ (ت 463هـ) وابن خلكان (ت681هـ) وابن كثير (ت 774هـ) ما تناقله العوام عن كرامات الحلاّج بعد موته من فيضان النهر ومن بعثه حياً نجد أنهم اكتفوا بنعت هذه الأخبار بأنها ضروب من الهذيان[85]. ولاسيّما أنّ بعض هذه الأخبار تجعل ابن المقفع (ت 142هـ) والجنابيّ (ت 332هـ) والحلاّج (ت309هـ) متعاصرين زمنياً، والثابت تاريخياً أنّ ابن المقفع توفي قبل الحلاّج بحوالي قرنين من الزمان.

لقد احتفت هذه السيرة الشعبيّة بكرامات الحلاّج ولم تنظر إليها على أنها كفر وشعبذة كما فعل مؤرخو السلطة الرسميّة[86]. كما أنها تجعل الحلاّج في أعلى عليين في الجنة بعد مماته من خلال رؤيا ظهرت لأخته في المنام. ولم تستند قصة حسين الحلاّج إلى سلسلة الإسناد الوهمي كما في السير الشعبيّة؛ فهذه القصة تبدأ بقول الراوي «قيل إنّ والدة حسين الحلاّج أو حكي والله أعلم». وبذلك يكون الإسناد عن راوٍ مجهول وسيلة القاص الشعبيّ لجعل التاريخ منفتحاً على احتمالات متعددة بما فيها الغريب والعجائبيّ. وكأنّ القاص الشعبيّ يتمثل نصوص الكرامات الصوفية التي غالباً ما تكون سلسلة إسنادها رواة مجهولون في حين تكون روايات الثقافة العالمة مسندة إلى شيوخ وعلماء أثبات يحققون الروايات ولا يكتفون بمجرد سردها.

ولا يتوجه القاص أو الراوي بروايته هذه إلى جمهور متعالم أو نخبة مثقفة وإنما يتوجه بها إلى نمط خاص من المتلقين. هم المتلقون الذي يحققون تماهياً تاماً مع أحداث النص السردي ويتقبلون ما جاء فيه من تحويل نصي وتحويل لكثير من الحوادث التاريخية التي سجّلها التاريخ الرسمي. وقد يكون هؤلاء المتلقون من العوام (سنة، شيعة، متصوفة إلخ)، ولهذا فإنّ القاص سيدمج في

قصته هذه كل الروايات المرفوضة التي شكّك فيها مؤرخو الثقافة العالمة.

تعد السيرة الهلاليّة بحلقاتها الثلاث الريادة والتغريبة وديوان الأيتام على أساس جماعيّ (ثلاثة أجيال)، [87] السيرة الشعبيّة الأكثر انتشاراً في الوطن العربيّ؛ إذ تمتد «دائرة السرد الهلاليّ لتشمل المنطقة الواقعة من العراق شرقاً إلى المغرب غرباً ومن سوريا شمالاً إلى جنوب الجزيرة العربيّة والسودان جنوباً. وقد وجد الباحثون قصصاً عن الهلاليّة لا تزال تتردد في مناطق بغرب نيجيريا وحول بحيرة تشاد وبلهجات اللغة العربيّة هناك. [88]

يخالف تاريخ السيرة الهلاليّة المتخيّل الصورة التي رسخها بعض المؤرخين ومنهم ابن الأثير عن تنقلاتهم وتغريبتهم وإحلالهم الخراب في البلاد والعباد [89]؛ فالريادة تؤسس للجماعة الهلاليّة نسباً أسطورياً يصلهم بالأوس بن تغلب جدهم الأكبر المزعوم. كما يضفي الراوي على الجماعة الهلاليّة وانتقالاتها في الفضاءات المختلفة طابع القداسة فكان لقاء هلال (الجد الأسطوريّ) بالرسول صلى الله عليه وسلم ودعاء فاطمة الزهراء لبني هلال بالتشتت والانتصار [90]. وقد حوّل الراوي الشعبيّ شخصية عائشة رضي الله عنها ومشاركتها في موقعة الجمل إلى فاطمة الزهراء التي ترتبط في الذاكرة الشعبيّة والمتخيّل الشيعي بالقداسة والتمجيد.

وتذكر بريجيت كونللي Bridget Connelly أن تماهي الرواة والمتلقين مع سيرة بني هلال ومع أبي زيد الهلاليّ خاصة يبرز في بعض مناطق السودان وغانا وتشاد؛ إذ يطيل الراوي الوقوف عند ولادة أبي زيد الهلاليّ ولونه الأسود وما واجهه من إقصاء القبيلة ونبذها [91].

في حين يعد أبوزيد الهلاليّ في بعض الروايات الفلسطينيّة (الشفاهيّة) الاسم الملحميّ لشخصية الفدائيّ. وهو نوع من التماثل المدرك؛ فالراوي الذي لم يعد يرغب في نقل نفسه ينتمي إلى مجموعة تخوض صراعاً ينعته الراوي بأنه ملحميّ [92]. وتتحول الجازية الهلاليّة في إحدى الروايات التونسيّة إلى شخصية نسوية من التاريخ التونسيّ الحديث هي عزيزة عثمانة وهي (عزيزة بنت عثمان باي) التي عاشت أواخر القرن السادس عشر الميلادي (1560م)، وعُرفَتْ بأعمالها الخيرية لفائدة الطبقة الكادحة. وكأنَّ الراوي أراد أن يؤكد المنحى الجماعيَّ في شخصية الجازية وإيثارها العاطفة القوميّة التي تربطها بالجماعة الهلاليّة [93]. وربّما كانت شخصية دياب بن غانم «رجل الحركة الدائبة الذي لا يريح فرسه» سبباً في تماثل بعض الروايات الليبية معه. ففي بعض هذه الروايات يصبح ذياب الهلاليّ عمر المختار ضارباً بسلاحه جنود المستعمر الإيطاليّ، وفي روايات أخرى حديثة يصبح دياب معمر القذافيّ [94].

في التلقي الحديث والمعاصر للسرديات الشعبيّة: من التلقي المتعالي إلى صعود الدراسات الشعبيّة:

-تلقي الموروث المرويات السردية في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين:

شهدت المرويات السيرية الشعبيّة العربيّة تلقياً واسعاً واهتماماً كبيراً عند المستشرقين وخاصة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، وهو العصر الذي شاعت فيه عند الغرب صورة الشرق المنمطة بفعل المؤثر الاستشراقيّ والمركزية الغربيّة وأدبيات المذهب الرومنطيقيّ Romanticism .

وتكشف لنا شهادات الرحالة الغربيين إلى بلاد المشرق العربيّ في القرن التاسع عشر عن رواج مرويات السيرة الشعبيّة. إذ يذكر ج.دي.شابرول G.de Cohabrol في كتابه (وصف مصر) " أنَّ آلاف الأشخاص في القاهرة كانوا يترددون يومياً على المقاهي ويستمعون إلى رواة القصص الشعبيّة. وفي حديثه عن المصريين المحدثين يذكر أنَّ القاهرة وبولاق ومصر القديمة تحتوي على أكثر من ألف وثلاثمئة مقهى تستقبل المقاهي الفخمة منها بين مئتين ومئتين وخمسين زائراً كل يوم. ويتزاحم الجمهور في المقاهي حيث الرواة والمنشدون يقصون بحماسة ملتهبة مغامرات عجيبة تخلب الألباب بطريقة فريدة" [95].

ويقدم محمد عمر في كتابه (حاضر

المصريين) إحصاءات بالمقاهي آنذاك، فيذكر أنَّ عددها يبلغ قرابة عشرة آلاف مقهى تعمر بعضها مجالس القص، ويرتادها الفقراء للسهر ولسماع القصص من القصاص، أو سماع الرباب من الشعراء الكذّابين الذين يقصون عليهم قصص زناتة وسيرة بني هلال وقصة سيف بن ذي اليزن، أو السلطان حسن أو«دون جوان»[96]. ومن الأمور المستظرفة لجوء السلطة إلى نشر خطابها الرسميَّ غير الرائج عند المتلقين من عامة الشعب مستعينة بمرويات السير الشعبيّة. إذ يذكر لويس عوض أنَّ صحيفة (جرنال الخديوي) التي صدرت باللغتين التركيّة والعربيّة عام 1827م، وتحوّلت بعد عام واحد إلى جريدة (الوقائع المصرية) كانت متخصصة في الأخبار الرسميّة للدولة. وكي تقوم السلطة بترويج هذه الصحيفة وأخبارها بين الناس كانت تنشر بعض حكايات ألف ليلة وليلة لإقبال الناس عليها[97]. وقد أصبح التقليد الذي أرسته جريدة (الوقائع المصرية) نهجاً سارت عليه فيما بعد عدد من الصحف والمجلات التي خصصت للسير والقصص باباً أسمته«باب الفكاهات»؛أي الروايات نشرت فيه السير الشعبيّة إلى جانب القصص الموضوعة أو المترجمة[98].

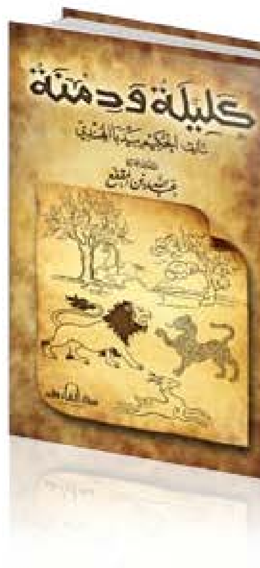
وفي مقابل رواج هذه المرويات السيرية والإقبال عليها من جانب المتلقين تشكّل موقف متعالٍ للثقافة المتعالمة (العالِمة) منها سنجده عند كل محمد عبده ومحمد حسين هيكل وغيرهما. وهو الأمر الذي سنتناوله تفصيلاً في حديثنا عن الموروث السردي والتلقي المتعالي.

- السيرة الشعبيّة والتلقي المتعالي في القرن التاسع عشر:

لم يقتصر تلقي المرويات العجائبيّة والسيرية الشعبيّة على التلقي الشفاهيّ في القرن التاسع عشر؛ إذ عرفت كثير من هذه المرويات سبيلها إلى التلقي الكتابيّ فنُشِرَتْ في الصحف والمجلات الرائجة آنذاك. ويبدو أنَّ رواج هذه المرويات لدى المتلقين باختلاف طبقاتهم ومراتبهم الاجتماعية وانتماءاتهم كانت سبباً في إحجام بعض المجلات الكبرى مثل المقتطف عن نشرها.

وأسباب هذا الإحجام متنوعة منها ما يعود إلى كونها لاتنتمي إلى الثقافة الجادة التي تسهم في بناء الوطن والمجتمع، ومنها ما يعود إلى أحكام ذوقية تسم هذه المرويات بسمة المجون والإفساد. فمجلة المقتطف (1891م) أعلنت استغرابها من الاهتمام الذي أولاه بعض الكتاب لحكايات (ألف ليلة وليلة) داعية هؤلاء إلى الاهتمام بالعلوم والأفكار الحديثة التي لها فعلها في المجتمعات الأوروبية[99]. وكانت مقالة (حياتنا العلمية والأدبية) التي نُشِرَت في جريدة (الأمل) البغدادية (1923م) ترفض الخيالات والخرافات وفقاً لمعايير مجلة المقتطف، إذ يقول كاتب المقالة: بربك أيها المتهالك على شراء الروايات، هل اختمر فكرك بفكر جديد يؤهلك لأن تخدم بلادك كما سطره لك أهل الإفك والمجون».[100]

ولايختلف موقف الإمام محمد عبده (1849ـــ1905م) في رؤيته للموروث السرديّ عن الرؤية نفسها التي صدرت عنها هذه المجلات، وعن الرؤية التي صدر عنها كذلك النقاد الإحيائيون في تنظيرهم للخيال. وقدّم محمد عبده في المقال الذي نُشِرَ بجريدة (الوقائع المصرية) عام 1881م رصداً شاملاً لأنواع الكتب الرائجة في أيدي المصريين في أواخر القرن التاسع عشر؛ إذ تنقسم المؤلفات المتداولة عندهم إلى «أقسام متفاوتة بتفاوت أميال المطالعين سواء كانت هذه الأميال غريزية أو مكتسبة من طوارئ التربية وعوارضها[101]. ومن هذه الكتب: الكتب النقلية الدينيّة، ومنها الكتب العقليّة الحكميّة، ومنها الكتب الأدبيّة، ومنها كتب الأكاذيب الصرفة وكتب الخرافات. فالكتب التي يعنيها محمد عبده هي «ما يبحث فيها عن تنوير الأفكار وتهذيب الأخلاق من هذا القبيل كتب التاريخ وكتب الأخلاق العقلية وكتب الرومانيات وهي المخترعة لمقصد جليل كتعليم الأدب وبيان أحوال الأمم، والحث على الفضائل والتنفير من الرذائل»[102]. ولهذا فإنَّ الكتب المتداولة في هذا الصنف هي «كتب (كليلة ودمنة) و(فاكهة الخلفاء) و(المرزبان) و(التليماك) والقصة التي تُترجم في جريدة الأهرام وغيرها من المؤلفات[103].



http://global.books.com.eg/index.php/--85668.html

وتتحكم رؤية المؤرخ الرسميّ عند محمد عبده عندما يقرن رؤية التاريخ غير الرسميّة بالكذب الصرف. وتصبح مرويات السير الشعبيّة مندرجة في إطار ثقافة الكذب وثقافة العوام«فكتب الأكاذيب الصرفة هي ما يُذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع، وتارة تكون بعبارة سخيفة مخلة بقوانين اللغة، ومن هذا القبيل كتب أبوزيد، وعنتر عبس، وإبراهيم بن حسن والظاهر بيبرس. والمشتغلون بهذا القسم أكثر من الكثير. وقد طُبِعَت كتبه عندنا مئات مرات ونفق سوقها، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلا زمن قليل». أمّا كتب الخرافات«فهي تارة تبحث عن نسبة بعض الكائنات إلى الأرواح الشريرة المعبر عنها بالعفاريت، وتارة تتكلم في ارتباط الحوادث الجوية والآثار الكونيّة ببعض الأسباب التي لا مناسبة بينها وبين مازعموه ناشئاً عنها، وتارة تثبت ما لايقبله العقل، ولاينطبق على قواعد الشرع الشريف مثل علم الكيميا (الكاذبة) وكتب الوقت وكتب الحرف والزايرجات وذلك ككتاب أبومعشر والكواكب السيارة وشمس المعارف الكبرى والصغرى وكتاب الحرف المنسوب للحكيم هرمس»(104).

وتشكّل هذه الكتب عند محمد عبده الثقافة غير العالِمة أو اللانص. وبهذا فإنه يقصي هذه الثقافة في مقابل إرساء أسس الثقافة العالِمة (النص الأنموذج) الذي ينبغي أن يسعى إليه المتلقي لتمرين ذائقته. والنص الأنموذج، كما يرى محمد عبده، هو كتب التاريخ الصحيحة كتاريخ المسعوديّ وتاريخ«إظهار أنوار الجليل» لحضرة رفاعة بيك، وتاريخ«الكامل لابن الأثير» وتاريخ الدولة العليّة. وفي مقابل هذا التاريخ الرسميّ تقع كتب الأكاذيب الصرفة مثل كتب أبي زيد وعنتر عبس(105). ويشمل النص الأنموذج عند محمد عبده كذلك كتب القصص الأدبيّة المترجمة إلى اللغة العربية كقصة التليماك والقصة المترجمة في أعداد الأهرام والقصة التي طُبِعَت في مطبعة العصر الجديد وهي المعنونة بالانتقام وغيرها من بقية الرومانيات العربيّة الأصل ككتاب كليلة ودمنة وما مثلها من الكتب التي جُعِلَت على ألسنة الطيور والحيوانات(106).

وكما حذّر محمد عبده من كتب الأكاذيب الصرفة وكتب الخرافات فإنه قد حذّر أيضاً من كتب المغازي وأحاديث القصاصين في رده على سؤال سائل عن هذه الكتب وخاصة كتاب الشيخ الواقديّ الموضوع في فتوح الشام. وكان رد الشيخ متسقاً مع مبدأ المطابقة للواقع«فهذا الكتاب

لاتصح الثقة به إمّا لأنه مكذوب النسبة على الواقديّ وهو الأظهر، وإمّا لضعف الواقديَّ نفسه في رواية المغازي كما صرَّح به العلماء فلاتقوم حجة للمتحذلقين، ولايصلح ذخرًا للسياسيين. ومثل هذا الكتاب كتب كثيرة كقصص الأنبياء المنسوب لأبي منصور الثعالبيّ، وكثير من الكتب المتعلقة بأحوال الآخرة أو بدء العالم، أو بعض حقائق المخلوقات المنسوبة إلى الشيخ السيوطيّ، وقصص روايات تُنسب إلى كعب الأحبار أو الأصمعيّ ومن شاكلهما»[107]. ويستند محمد عبده في تمييزه بين الثقافة العالمة وغير العالمة إلى مرجعية فكرية عقائديّة تمثّلت في التراث العقلانيّ للفلاسفة والمعتزلة؛ إذ «بقدر ما كانت هذه العقلانيّة تفتش عن نظائرها في التراث، فإنها كانت تفتح باب الاجتهاد في كل ماتجده استناداً إلى تمييزها الخصب بين العقل والنقل، وتفضيلها الأول على الثاني، واستجابة لمجموعة من المشكلات الجديدة لم تكن لها حلول مباشرة في المعطيات التراثية.»[108].

ومحمد عبده المصلح الدينيّ والاجتماعيّ يجعل نفسه وصيًا على الثقافة الرسميّة الجادة، ولهذا فإنّه ينقح التراث ويهذبه ويصفيه كي يقدمه للمتلقي بما يتسق مع المنظومة الذوقيّة التي رسختها الأنساق الثقافيّة السلطوية في عصره. ولم يكتف محمد عبده بالتحذير من كتب الخرافات والأقاصيص والمغازي وإنما التزم هو نفسه بعدم خرق المحظور، ولهذا فإنّه عندما شرح مقامات بديع الزمان الهمذانيّ حذف (المقامة الشاميّة)، وأغفل بعض جمل من (المقامة الرصافيّة)، وكلمات أخرى من مقامة أخرى لم يشر إليها. وكان دافعه إلى ذلك أنه يسير على سنة العلماء التي جرت بالتهذيب والتمحيص والتنقيح والتلخيص إذ يقول:» وليس من منكر عليهم في شيء من ذلك، وإنمّا الممنوع أن يؤتى ببعض ذلك أو كله مع السكوت عنه فيكون تغريرًا للناظر وضلة للفاجر، ونسبة قول لغير قائله، وحمل أمر على غير حامله. وهذا من الظاهر الجليّ عند العارفين وإنما يبعث على بيانه سوء ملكة المتشدقين»[109]. والخوف من تأثير الحكايات الخرافيّة على منظومة القيم التي رسختها السلطتان السياسيّة والدينيّة هو الذي جعل يعقوب صروف ينشر في عدد نوفمبر من المقتطف لعام 1891م جواباً صارماً عن سؤال يخص الحكايات الخرافيّة، فكان جوابه»في قراءتها شيء من التسلية، ولكن فيها مضار كثيرة؛ لأنها مشحونة بالأوهام والخرافات وحوادث الحب والغرام»[110].

ونجد عند محمد عمر في كتابه(حاضر المصريين أو سر تأخرهم) (1902م) رصدًا للكتب الرائجة في أواخر القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين، وهو رصد لايختلف عما لاحظه محمد عبده قبله. إذ يذهب محمد عمر إلى أنَّ أصحاب المطابع»تعلقوا بطبع (الضار والمفسد من الكتب) حتى أصبح ديدنهم الميل إلى طبع كتب السخافة والأوهام. ولعلمهم أنَّ العامة أميل إلى ذلك من العلم والحقائق أكثروا من طبع القصص والحكايات الغراميّة والفكاهيّة والأشعار غير المستظرفة وكتب النوادر والمجون المفسدة للأخلاق والطباع والخيال ككتب الجفر والزايرجة والملاحم المملوءة بقول الزور والبهتان المنسوبة كذباً إلى مشاهير الإسلام من أهل البيت وغيرهم»[111]. وتمثل كتب السخافة والأوهام هذه مصدر خطر كبير وإفساد لمنظومة القيم السائدة. ولهذا يرى محمد عمر أنَّ رواج المرويات السردية عند الناشرين مثل كتاب(ألف ليلة وليلة) وسيرة(سيف بن ذي يزن) وكتاب(عودة الشيخ إلى صباه) دليل على «انحطاط كبير فينا وخذلان ليس له مثيل والعياذ بالله»[112].

وينعت ثقافة العوام «بكتب الفقراء»فيصفها بعمومها بأنها :بذيئة يتعلمون منها السفاهة، ويعلمون منها ما طرأ على قلة الأدب والرذيلة من الطوارئ، وهذه الكتب يؤلفها لهم السفهاء والحشاشون، وهي مملوءة بصور هزلية قبيحة يقطر منها القبح وقلة الحياء، وهي المفسدة للأخلاق فيهم على فسادها المتضمنة للهذر والمجون مع كثرته بين الفقراء، ويصدر منها كل يوم شيء جديد كثير، حشوه قلة الأدب والسفاهة، والبعد عن المبادئ»[113]. ويطالب بعقاب صارم



http://www.nahralbared.com/vb/showthread.php?t=21219

تنفذه الحكومة على مروجي هذه الكتب الذين يطبعونها إذ يقول «حق للحكومة أن تعاقب أصحابها وطابعيها، ولايعز عليها ذلك مادام أصحابها، والذين يطبعونها يكتبون أسماءهم عليها، وهي لو اهتمت بالأمر لوقفت على ما هنالك وعلمت أنها محشوة بالأكاذيب في الدين والخداع في الآداب، والاختلاق مما يودع في رؤوس العوام رذيلة السفه، ويولد بينهم مكروه الفساد، وليس أقدر من الحكومة على استئصال ذلك، كما ليس أحد مسئولاً أكثر منها عما يحفظ أدب الأمة وجدها وفخارها»(114). ويبدو أنّ موقف الثقافة العالمة (المتعالي) من القصص والموروث السرديّ العربيّ القديم عند النقاد القدامى واستمراره في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين كان سبباً في هروب عدد من رواد الرواية العربيّة الحديثة من نعت «راوية حواديت وفكاهات»: فمحمد حسين هيكل (1888__1956م) يذكر في مقدمة الطبعة الثالثة من روايته (زينب) سبب نشرها باسم مصري فلاح بدلاً من اسمه الحقيقي بأنّ ذلك كان «خشية ما قد تجني صفة الكاتب القصصي على اسم المحامي»(115).

وللأسف استمر موقف بعض المفكرين العرب المعاصرين المتعالي من الثقافة الشعبيّة: فمحمد عابد الجابريّ يقول في نهاية تصديره لكتابه «تكوين العقل العربيّ»: «ولا بدّ من الإشارة أخيراً إلى أننا قد اخترنا بوعي التعامل مع الثقافة «العالمة» وحدها، فتركنا جانباً الثقافة الشعبيّة من أمثال وقصص وخرافات وأساطير وغيرها، لأنّ مشروعنا مشروع نقديّ، ولأنّ موضوعنا هو العقل، ولأن قضيتنا التي ننحاز لها هي العقلانيّة. نحن لا نقف هنا موقف الباحث الانتروبولوجيّ الذي يبقى موضوعه ماثلاً أمامه كموضوع باستمرار بل نحن نقف من موضوعنا موقف الذات الواعيّة من نفسها. إنّ موضوعنا ليس موضوعاً لنا إلا بمقدار ما تكون الذات موضوعاً لنفسها في عملية النقد الذاتيّ»(116). وإذا كان الجابريّ قد ارتكز أساساً على العقلانيّة في تفسير وتفكيك العقل العربيّ فإنه أهمل بهذا الإقصاء للثقافة الشعبيّة العربيّة مكوّناً رئيسياً فاعلاً في تشكيل هذا العقل، ولكن الجابريّ تنبّه على هذا الإقصاء فتراجع في كتابه «العقل السياسيّ العربيّ» عن هذا المنظور العقلانيّ وأوجد مكاناً للثقافة الشعبيّة في محددات العقل السياسيّ العربيّ إذ يقول: «إنّ مخيالنا الاجتماعيّ العربيّ هو الصرح الخيالي المليء برأس مالنا من المآثر والبطولات وأنواع

المعاناة، الصرح الذي يسكنه عدد كبير من رموز الماضي مثل الشنفرى وامرئ القيس وعمرو بن كلثوم وحاتم الطائي وآل ياسر وعمر بن الخطاب وخالد بن الوليد والحسين وعمر بن عبد العزيز وهارون الرشيد وألف ليلة وليلة وصلاح الدين والأولياء الصالحين وأبي زيد الهلاليّ وجمال عبد الناصر..إضافة إلى رموز الحاضر و«المارد العربيّ» والغد المنشود...إلخ، وإلى جانب هذا المخيال العربيّ الإسلاميّ المشترك تقوم مخاييل متفرعة عنه كالمخيال الشيعيّ الذي يشكل الحسين بن علي الرمز المركزيّ فيه، والمخيال السنيّ الذي يسكنه «السلف الصالح» خاصة، والمخيال العشائريّ والطائفيّ والحزبي...إلخ»[117].

تلقي الموروث السردي الشعبيّ عند المستشرقين:

حظيت بعض السير الشعبيّة بعناية عدد كبير من المستشرقين، ولانبالغ إذا قلنا إنَّ سيرة (عنترة بن شدّاد) كانت تنافس ألف ليلة وليلة في جاذبيتها الشديدة عند المتلقي الأوروبيّ. وعندما تُرجِمَت سيرة عنترة لأول مرة في اللغة الروسية علق عليها أ.كريمسكي Cremesky قائلاً:خيال شرقيّ غير ناجح أثنوغرافياً. وبغض النظر عن عدم تطابق هذا "الخيال" مع الأصل وعلى الرغم من بعده كل البعد عن الأدب العربيّ في القرون الوسطى، فقد استقبله القراء باهتمام، وكان هذا الاهتمام ناجماً عن قلة اطلاعهم آنذاك على المؤلفات الأصليّة أو ترجمات مماثلة منقولة عن الأدب العربيّ بشكل عام، ومن ضمنه لون" السيرة" .[118]

ويهمنا من كلام كريمسكي اعترافه بسطوة تأثير سيرة عنترة على القراء الروس. ولايختلف تأثير هذه السيرة على القراء الأوروبيين بعد أن ترجمها ج.هاميلتون J.Hamilton 1819م إلى الإنجليزية، وبعد أن قام مجهول بعد ذلك بنقل ترجمته إلى الفرنسية. ووضع مستشرقون سيرة عنترة بجانب أعظم الملاحم الأدبية العالميّة مثل الإلياذة والأوديسا وسواهما. ونالت سير شعبيّة أخرى اهتماماً أقل في تلقي المستشرقين مثل (سيرة الملك سيف بن ذي يزن) و(الأميرة ذات الهمة)و(سيرة الظاهر بيبرس) و(سيرة بني هلال).

وفي الحين الذي لم تحظَ فيه القصة العجائبيّة والسير الشعبيّة باهتمام النقاد القدامى والنقاد الإحيائيين في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين فإنَّ متلقي هذا الموروث السرديّ الشعبيّ من خاصة الشعب وعامته كانوا يحتفون به احتفاء كبيراً.

الاحتفاء بالسيرة الشعبيّة: الثقافة الشعبيّة في سياقات التحول:

وقد تفطن بعض النقاد العرب المحدثين إلى الفارق الكبير بين الأدب الشعبيّ والأدب الرسميّ ومنهم سلامة موسى وتوفيق الحكيم[119]. بيد أنَّ هذا التفطن لم يجعلهم يفردون الأدب الشعبيّ بالدراسة والبحث. وانشغل عدد كبير من النقاد الإحيائيين بالإجابة عن السؤال التالي: هل عرف العرب فن الملاحم؟ ويبدو أنَّ هذا السؤال الكبير شكَّل هاجساً لهؤلاء النقاد ولمن تلاهم، ولاسيّما أن الإجابة عنه تستلزم إمّا نفياً يحيل السرد العربيَّ القديم إلى كائن ناقص مبتسر بجوار حيوات مكتملة في آداب الأمم والشعوب الأخرى. وإمَّا تأكيداً لوجود فن الملاحم لإثبات الهوية العربيّة الإبداعيّة وأصالتها مقارنة بالمرجعيات الغربيّة الأخرى[120]. ولهذا يأتي حديث النقاد الذين ينتمون إلى الطائفة الثانية عن السيرة بوصفها (ملحمة)و(ملحمة شعبيّة)[121].

وقد طرأ تحوّل كبير على طبيعة النظرة إلى الأدب الشعبيَّ العربيَّ عند النقاد العرب المحدثين منذ ثلاثينات القرن العشرين. وكان لمصر دور الريادة في ذلك؛ إذ قدَّم محمد عبد المعيد خان بحثه في (الأساطير العربيّة) للحصول على درجة الدكتوراه من جامعة فؤاد الأول عام 1933 ثم تلته سَهير القلماوي ببحثها عن ألف ليلة وليلة 1941[122]. وتضافرت عوامل عدة أدت إلى هذا التحوّل لعلَّ أبرزها النزوع القوميَّ التحرريّ لمواجهة الاستعمار الغربيّ مما أدى إلى

قيام عدد كبير من المثقفين العرب بالبحث عن مقومات الذات العربيّة وعناصر وحدها وتاريخها الحضاريّ وذلك بغية تحقيق الذات ضد الآخر والغرب[123].

وكان للتحولات السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة التي مر بها الوطن العربيّ منذ منتصف القرن العشرين أثرها في بروز الأفكار القوميّة وفكرة الشعب وما يتصل بها من أنساق ثقافيّة وإبداعية[124]. وقد كان دفاع عبد الحميد يونس دفاعاً مستميتاً عن الفولكلور والثقافة الشعبيّة مبيناً ومشدداً على اختفاء الحواجز التقليدية بين ثقافة الصفوة أو النخبة وبين الثقافة الشعبيّة[125]. وقد برزت في هذه الحقبة أسماء عدد من النقاد المعنيين بتأصيل الثقافة الشعبيّة وبالاتجاهات المقارنة مثل نبيلة إبراهيم أحمد أبوزيد وفاروق خورشيد وشوقي عبد الحكيم وأحمد مرسي ومحمد الجوهري وعبد الرحمن أيوب وأحمد شمس الدين الحجّاجي وغيرهم.

الموروث السرديّ الشعبيّ والدراسات الثقافيّة:

تحوّل تلقي الموروث السرديّ الشعبيّ عند بعض الباحثين العرب المحدثين من سؤال التأصيل والتنظير إلى الدراسات الثقافيّة وما يتصل بها من أبعاد فكرية. ولذا يؤكد هؤلاء أنَّ دراستهم تندرج في إطار «الثقافة الشعبيّة» مستبدلين بذلك على التسميات التي وجدناها عند بعض من سبقهم مثل مصطلحات» الأدب الشعبيّ»و»التراث الشعبيّ»و»الفولكلور» وغيرها. ونجد هذا الاتجاه الثقافيّ عند صلاح الراوي في (الثقافة الشعبية وأوهام الصفوة، 2001). وتكشف لنا دراسته عن اهتمام كبير لبيان ما قامت به الثقافة الشعبيَّة من مناوئة للأدب الرسميّ أو الثقافة الرسميَّة (العالِمة). ولذا يُعنى الباحث بتأصيل مصطلح (الثقافة الشعبيَّة) الذي يعده مرادفاً لمصطلح (المأثورات الشعبيَّة). وهو يرى أنَّ مادة الثقافة الشعبيّة متنوعة تشمل المعتقدات والمعارف الشعبية والعادات والتقاليد الشعبية والأدب الشعبي وفنون المحاكاة والفنون الشعبية والثقافة المادية[126].

وعلى الرغم من تأكيد الباحث على مصطلح الثقافة الشعبيّة إلا أنه يوظف مصطلحات أخرى في الدراسات التي انتظمها عمله منها: (الإبداع الفني الشعبيّ) و(المأثورات الشعبيَّة) و(الفولكلور العربيّ) و(المأثور الشعبيّ) و(الفنون الشعبيّة). وأحسب أنَّ الباحث كان لابد له من عقد فصل تمهيديّ يوضح لنا علاقة هذه المصطلحات بالمصطلح الجامع الذي ارتضاه وهو (الثقافة الشعبيَّة).

وقد جعل عبد الحميد حوّاس مصطلح الثقافة الشعبيّة متعدد المداخل؛ فقد عُني بتأسيس المصطلح النقديّ مثل (النوع الجنسيّ) و(النوع الفنيّ) في حديثه عن (المرأة والأغاني الشعبيّة النسوية)[127]. وكان للناقد أيضاً وقفة عند التلقي التاريخيّ وتطور النوع الأدبيّ السرديّ في حديثه عن القصة العجائبيّة (ألف ليلة وليلة ــــ الحكاية البيان)، وكذلك في حديثه عن (مدارس رواية السيرة الهلاليّة في مصر). وشملت الثقافة الشعبيّة عنده كذلك الحكاية الشعبيّة والنادرة والموسيقى الفولكلورية والاحتفالات الشعبيّة مثل «دمية شم النسيم». ولم يعنَ عبد الحميد حواس بالتنظير لمصطلح (الثقافة الشعبيّة) بخلاف صلاح الراوي. والاتجاه نحو الثقافة الشعبيّة يجعل دائرة البحث في الموروث السرديّ الشعبيّ أكثر اتساعاً، ولاسيّما إذا أفاد الباحثون من معطيات (النقد الثقافي) و(الدراسات الثقافيّة).

وسنجد اهتماماً كبيراً لدى بعض الباحثين من النقاد العرب المعاصرين بالسيرة الشعبيّة العربيّة في سنوات الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين؛ فسعيد يقطين على سبيل المثال أنجز أطروحته المهمة»قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبيّة»[128]. وقد قدّم لها بالتنظير لنوع المجلسيات في السرد العربيّ القديم في كتابه»الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربيّ». وقدّم يقطين مقاربة بنيوية سردية للسير الشعبيّة العربيّة من خلال سعيه لإقامة سرديات القصة



http://marlekossatti.blogspot.com/2012/01/blog-post_23.html

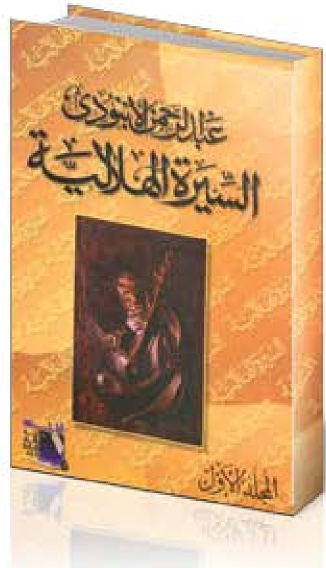
أو الاشتغال على الخطاب الحكائيّ. كما وقف سيد إسماعيل ضيف الله عند السيرة الهلالية متوقفاً عند ما اشتملت عليه من مسكوت عنه في علاقة الأنا بالآخر[129].

محاكمة ألف ليلة وليلة في الثمانينيات من القرن الماضي:

رغم انتعاش الدراسات الشعبيّة في مصر منذ ثلاثينيات القرن الماضي من خلال تدفق عدد من الدراسات الأكاديميّة الجادة الرصينة في مجال الثقافة الشعبيّة إلا أن كتاب «ألف ليلة وليلة» بالذات تعرض لأكثر من محاكمة في مصر بوصفها مصدراً لطبعة بولاق الأولى والثانية اللتين طُبعَتا طبعة حجرية في مطلع القرن التاسع عشر الميلاديّ. ورغم تداول هذا الكتاب بطبعاته الشعبيّة غير المهذبة ولا المشذّبة بين أوساط القراء باختلاف فئاتهم إلا أنّ هذا الكتاب تعرض لمحاكمة غريبة جداً في منتصف الثمانينات من القرن المنصرم اتهم فيها ناشره حسين محمد صبيح بأنّ الكتاب الذي نشره «يحوي قصصاً وألفاظاً مرسومة مخلة بالآداب العامة وخادشة للحياء ومنافية لأخلاق المجتمع المصريّ». في حين كان دفاع المتهم أنّ هذا الكتاب «من كتب التراث التي يقوم بطبعها منذ أمد طويل وأنه لم يُضف إليها أو يحذف منها شيء باعتبار أن التراث يجب المحافظة عليه ونشره كما هو». وبعد أربع جلسات وحكم بالاستئناف حكمت المحكمة ببراءة الكتاب وبراءة ناشره من التهم المرفوعة ضده[130] والغريب في الموضوع أنه قبل بضع سنوات وبالتحديد سنة 2010 سُحِبَتْ نسخة مصورة لألف ليلة وليلة عن طبعة دار الكتب المصريّة حققها أحد المستشرقين المعروفين وهو المستشرق الألمانيّ «هابخط»! ثم أُتيحت النسخة مرة أخرى للتداول!

السيرة الشعبية ودراسات النقد الثقافيّ والدراسات الثقافيّة: سقوط النخبة وبروز الشعبيّ:

ارتكز علم السرد "Narratology" على تحليل الأسطورة والخرافة والمرويات الشعبيّة عند بدء تأسيسه: فقد "كان كلود ليفي - ستراوس Claude Lévi-Strauss رائد البحث السرديّ حين درس الأسطورة من خلال المنظور البنيويّ الذي وضع أسسه اللغوي السويسريّ فردينان دي سوسير. فالأسطورة بالنسبة لليفي - ستراوس تتألف من بنية مزدوجة إحداهما عالميّة والأخرى



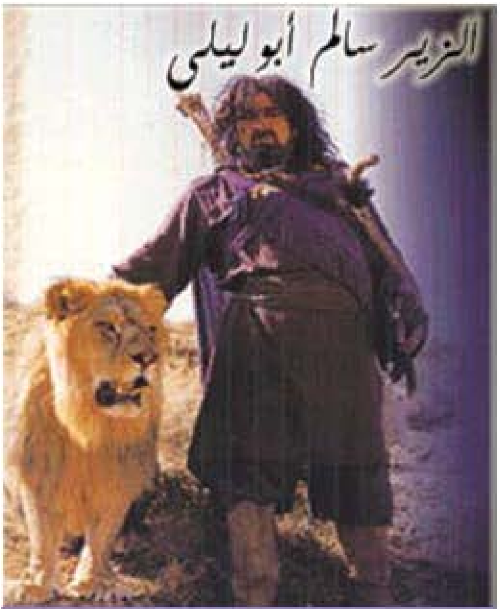
http://www.tajjer.com/upload/items/6431364314-.jpg

محليّة(...)واستمر البحث على خط مشابه عند الشكلانيّ الروسيّ فلاديمير بروب Propp حين شمل بحثه السردي الحكايات الخرافيّة الشعبيّة على النحو المعروف لدى دارسي هذا اللون من السرد»[131]. وأسهمت الدراسات السردية في «زعزعة بعض القناعات الأدبيّة القديمة، ومنها طبقة النصوص، وهيمنة المعتمد الأدبيّ. فشرط العلميّة لايعترف بأدب«رفيع» وآخر «متواضع»، وإنّما كل النصوص سواء في قابليتها للتحليل السرديّ»[132].

كما أنه في مرحلة مابعد الحداثة Pos modernism أصبح لدينا نوعان من الدراسات هما: «الثقافة العالية»، وتعالج الحياة الاقتصادية والاجتماعيّة على المستوى المعرفيّ الإبيستمولوجيّ، والنوع الثاني يعالج الممارسات الاجتماعيّة اليوميّة التي لم تكن في السابق مجالاً للدرس أوحتى تستحق الاهتمام بوصفها مجالاً فكرياً أكاديمياً كالفيديو وقصات الشعر والأزياء وأهميتها الثقافيّة، وموضوع هذه الدراسات هو«الثقافة الدنيا»[133]. بيد أنّ هذا التقسيم إنما هو تقسيم تنظيريّ فلسفيّ ومصطلحيّ: ذلك أنّ الدراسات التطبيقيّة لما بعد الحداثة لا تعترف بالحدود والحواجز القائم بين الثقافتين، وإنما تقوم بمزجهما إذ لا وجود لديها«لثقافة عالية نخبويّة ولأخرى جماهيرية.»[134]

« لهذا يمكننا القول بأنّ الدراسات الثقافيّة تحتل موقعاً متوسطاً بين اتجاهين أولهما ذلك الاتجاه الذي يعارض صراحة الاحتفاء بالثقافة الرفيعة أو ثقافة الصفوة كما تتجسد مثلاً في نصوص التراث الفنيّ المعتمد والتي يهتم الأدب الإنجليزيّ بدراستها، في مادة البحث التي يدرسها علم الموسيقى التقليديّ وثانيهما: ذلك الاتجاه الأكثر وضعية المستمد من العلوم الاجتماعيّة وبصفة خاصة من الأنثروبولوجيا الثقافيّة وعلم اجتماع الثقافة»[135].

لقد ظلت الثقافة كما يذكر عبد الله الغذاميّ تتمحور حول «نخب تفرز ذاتها عبر تميزها سياسياً أو اجتماعياً أو علمياً، وهذه النخب السياسيّة أو العلميّة هي من يملك لغة التعبير والإفصاح، وكان اختراع الكتابة حدثاً مهماً في تاريخ الثقافات حيث تأسست النخب وتأسس خطاب خاص له مزاياه وشروطه، وبما إنّ اختراع الكتابة أتاح ظهور النخبة العالمة فإنه في المقابل قد أدى إلى ظهور جماعات لاتحصى من المهمشين الذين لا يملكون قدرة على التعبير عن أنفسهم وليس لديهم وسيلة إلى ذلك، هم



http://www.tunisia-sat.com/vb/showthread.php?p=4851078

الأبناء الفاسقون ـــ حسب تعبير أرستوفانيس ممثل الثقافة النخبويّة ـــ والفاسق لغة هو الخارج قياساً على فسوق التمرة من قشرتها أي انسلالها وخروجها، وهذا يشمل النساء والأطفال والعجائز وجموع العمال والفلاحين والبدو، وتبلغ النسب هنا أرقامًا عالية، حيث تضيق قاعدة المتعلمين وتتسع قواعد الأميين المهمشين ثقافياً وليس لهم دور في صناعة الثقافة لا استقبالها، وصار لهم ثقافتهم الخاصة المضطهدة مثلهم، وهي شفاهية بالضرورة وفي المقابل نخب ذات أقلية عددية لكنها تمتلك المفاتيح السحرية لإدارة الكون وتقرير المصائر. وأخيراً أشير إلى أنّ معادلة الثقافي/ التفاهي تدخل في ثنائية أخرى هي ثنائية: نخبويّ/شعبيّ، وكل ما هو شعبيّ في يوم من الأيام قد يتحول في يوم آخر ليكون نخبويًا، بل إنّ ذلك مصير محتوم في كثير من الأمور، ولسوف يجري تبادل عجيب للأدوار بين حالة شعبيّة تصبح نخبوية ومثال على ذلك نجده في أغاني أم كلثوم التي كانت شعبية عارمة ثم صارت نخبوية كلاسيكية[136].

في مرحلة الدراسات الثقافيّة The Cultural Studies أصبحت الدراسات النقدية لاتركز فقط على النصوص الأدبيّة المعتمدة أو النخبوية، وإنما أصبحت الثقافات المهمشة موضوعاً للتحليل، وبناء على هذه الدراسات أمكن للناقد الثقافيّ تناول أسطورة البوب الأمريكية "مادونا" أو ظاهرة المولات" المجمعات التجارية" وأثرها على العولمة الثقافيّة إلى جانب تناول الشائعات والنكات والتحليلات الرياضيّة وسواها من أنماط الثقافة الرائجة عند عموم البشر[137].

بمثابة خاتمة:

لابدّ من استثمار السير الشعبيّة العربيّة وغيرها من السرديات الشعبيّة الأخرى كالحكاية الشعبيّة على سبيل المثال في عصر انتشار ثقافة الصورة وبروز عدد كبير من القنوات الفضائيّة. لقد كان المجهود الفرديّ الذي بذله على سبيل المثال الشاعر المصريّ عبد الرحمن الأبنوديّ مثمرًا وفاعلاً في تجميع نصوص السيرة الهلاليّة من صدور الرواة الشعبيين قبل موتهم واندثار جزء كبير من ذاكرتنا الشعبيّة، ولكن تظل الجهود الفردية مؤثرة إلى حد ضئيل ولهذا لابد من تضافر الجهود المؤسسيّة سواء كنا نتحدث عن المؤسسات الثقافيّة الرسميّة من وزارات الثقافة والهيئات الحكوميّة والجامعات العربيّة أم كنا نتحدث عن جهود ثقافية غير رسمية مُمثلة في بعض المنظمات الأهليّة وفي جهود بعض التجار والأعيان من المهتمين بالثقافة.

في بداية عصر السينما العربيّة عرف الجمهور عنترة بن شداد من خلال أفلام مُثلتْ بالأبيض والأسود في السينما المصرية، ولكن الآن وبعد قرن كامل على دخول السينما الوطن العربيّ، وبعد انتشار القنوات الفضائيّة بالمسلسلات العربيّة المزدحمة المذاعة حصرياً في بعضها لا يزال استثمار المؤلفين و القائمين على إنتاج هذه البرامج ضئيلاً فيما يتعلق بالسيرة الشعبيّة العربيّة. وأذكر من المسلسلات الناجحة التي وظفت جنس السيرة الشعبيّة العربيّة مسلسل «الزير سالم « من إنتاج قناة الإم بي سي ومن تأليف الراحل ممدوح عدوان ، ولقد حقّق هذا المسلسل نسبة مشاهدة عالية جداً بسبب رؤيته الدراميّة التي أسقطت الحاضر العربيَّ المشرذم على هذه السيرة الشعبيّة.

إنَّ السيرة الشعبيّة العربيّة التي غُيبَتْ نقديّا في النقد العربيِّ القديم لأمور متصلة بالتلقي المتعالي وجدت رواجاً كبيرًا بين المتلقين على اختلاف أوساطهم وثقافاتهم، وهذه هي المفارقة الكبرى التي أشرتُ إليها في بدء حديثي. إنَّ هذا التعلق يعود للجاذبية الكبرى التي أحدثتها السيرة الشعبيّة العربية من جماليات السرد واختلاق تاريخ ثقافيٍّ مغاير ومفارق للتواريخ الرسميّة، وهكذا استمر تخلق السير الشعبيّة العربيّة وانتقالها من الأوساط الشفاهيّة إلى الكتابية وهكذا دواليك. وفي عصر ثقافة الصورة والوسائط الاجتماعيّة والدراسات الثقافيّة لابدَّ من الاعتناء بجنس السيرة الشعبية العربيّة لكونها مكوّناً رئيساً للسرد العربي القديم وللذات العربية في مختلف سياقاتها الثقافية والفكرية، وهذا المكوِّن الرئيس كاشف عن ثقافة مسكوت عنها غُيبَتْ رسميًا على مدى قرون ولكنها أعلنت وجودها ولم تستسلم أبدًا!

الهوامش

1 - انظر: الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر(ت255هـ) ،كتاب الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، بيروت: دار إحياء التراث العربي، المجمع العلمي العربي الإسلامي ،د.ت، ج3، ص 78؛ النويري،شهاب الدين بن أحمد بن عبدالوهاب(ت733هـ) ، نهاية الأرب في فنون الأدب، نسخة مصوّرة عن طبعة دار الكتب المصرية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، (___ ___19) ، ج 4 ، ص 174.

2 - الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك (ت764هـ) ،نكت الهميان في نكت العميان، ط1، القاهرة:المطبعة الجمالية،1911. ص10.

3 - هو كلثوم بن عمرو العتّابي(ت 220 هـ) من ولد عمرو بن كلثوم الشاعر الجاهلي صاحب المعلقة، أديب، كاتب، شاعر من شعراء الدولة العبّاسية، شامي من أهل قنسرين ناحية حمص، ومن ساكني بغداد.

4 - ابن الجوزيّ، أبوالفرج عبدالرحمن بن علي القرشيّ(ت597هـ) ، كتاب القصاص والمذكرين، ط1 ،تحقيق قاسم السامرائيّ، الرياض:دار أمية للنشر والتوزيع،1403هـ، ص 159.

5 - انظر اللسان، مادة(دهم).

6 - ابن الجوزي، صيد الخاطر، ط1 ،تحقيق آدم أبوسنينة، دمشق:دار الفكر للنشر والتوزيع، 1987، ص 367.

7 - الحريري، أبو محمد القاسم بن علي البصري(ت516هـ) ، درة الغواص في أوهام الخواص، ط1، تحقيق عرفان المطرجي، بيروت:مؤسسة الكتب الثقافية، 1418هـ /1998، ص 198.

8 - انظر الصحاح مادة(سوق).

9 - أبوسعد ، نصر بن يعقوب الدينوري(ت 410 هـ)، التعبير في الرؤيا أو القادري في التعبير، مخطوط



http://www.aceshowbiz.com/still/00004530/alice_in_wonderland61.html

الحكاية الشعبية: تكون أو لا تكون

محمد المهدي بشرى
السودان

لا يسعى هذا المبحث ليقارن بين الحكاية الشعبية وبين الأقصوصة أو العمل الإبداعي الذي يوظفها بقدر مايسعى لتبيان ما يلحق بالحكاية الشعبية من جراء الكثير من محاولات إعادة روايتها أو إعادة صياغتها. ففي كثير من الحالات تترهل الحكاية الشعبية وتفقد الكثير من قدرتها على الإيماء والرمز. ولا يقع في إطار هذه الدراسة أيضاً تلك المحاولات المتكررة لترجمة الحكاية الشعبية وتوظيفها في ثوب جديد مثل القصة القصيرة أو الرواية أو المسرحية الخ..

فالمبحث يركز بصورة أساسية على محاكاة رواية الحكاية بأسلوب يختلف نوعاً ما عن أسلوب الحكاية التقليدية النمطي.

من نافلة القول الإشارة للامتنان الصادق الذي يحمله الكثير من المبدعين للثقافات الشعبية، وبوجه خاص الحكاية الشعبية. ولقد ظلت هذه الثقافة الشعبية تسحر جمهرة المبدعين والمفكرين وغيرهم، بل ما زالت الحكاية الشعبية تنال الحظوة بدليل سيادتها في أجهزة الإعلام (زايبس:1978). وعلى امتداد العالم ما زالت حكاية الأخوين جريم وأليس في بلاد العجائب تثير خيال الصغار والكبار، وفي السودان ما تزال حكايات فاطمة السمحة وود النمير تعيش في وجدان الفرد الذي ما فتئ يستعذب هذه الحكايات ويسعد بالسماع لها أو رؤية معالجتها دراميا في قالب فني جديد.

إن الكثرة ممن تصدوا لتوظيف هذا العنصر التراثي مقتنعون تماماً بضرورة تغيير هيكل أو محتوى الحكاية الشعبية أو الأسطورة مدافعين في هذا بمختلف الحجج، فمن قائل أن شكل الحكاية الشعبية ليس بمستساغ للذوق العصري إلى قائل أن التجديد لا بد أن يلحق بالآداب الشعبية.

إن دارسي الفلكور السودانيين يدينون بالكثير لمكتب النشر الذي أسس كوحدة تابعة لوزارة المعارف السودانية قبل الاستقلال (1956م). فقد انتبه هذا المكتب لجمع الحكايات الشعبية ومهد الطريق للاهتمام الجاد بالأدب الشعبي السوداني، وفي هذا الطريق واصل عبد الله الطيب دأبه لجمع رواية الحكاية الشعبية وقد ظهر بعضها مطبوعاً، وسنتناول في متن هذه الدراسة واحدة من هذه الحكايات، وهي حكاية فاطمة السمحة (الطيب:61). جملة القول أن المساهمات الرائدة لمكتب النشر وللمبدعين في مجال الفلكلور فتحت الباب واسعاً أمام التعامل مع الأدب الشعبي عموماً والحكاية الشعبية بوجه خاص، وبرغم حداثة تاريخ استلهام الحكاية الشعبية في الثقافة السودانية إلا أن هذا الاستلهام في أغلب الحالات لم يفسد ولم يوظف لأغراض سياسية أو تجارية أو فكرية كما حدث في أوربا مثلا (زابيس:1) . لكن الكثير من الكتاب قصروا عن الفهم السليم لطبيعة الفلكلور إذ لم ينظروا للفلكلور كأداة ومن ثم أن العلاقة بين الشكل والمضمون علاقة جدلية لا انفصام بينها. لذا لم يكن من الغريب أن تجد هؤلاء الكتاب يركزون على محتوى الحكاية وقل أن يهتموا بالراوي أو المؤدي لهذا الجنس الفلكلوري أو كونه أداء متجددا يقوم على عمد أربع: المؤدي، والجمهور الذي يشارك في صياغة هذا الأداء والنص والسياق الذي يؤدي فيه النص.

خلاصة القول إن العديد من هؤلاء الكتاب نظروا للحكاية الشعبية كنص وليس كأداء، ولتبيان جميع هذا اخترنا أربعة أعمال كنماذج، اثنين من هذه الأعمال أعدها مؤلفان معروفان وهما عبد الله الطيب، والقاص والروائي إبراهيم اسحق. أما العملان الآخران فهما من إعداد طلاب قسم الترجمة بجامعة الخرطوم حيث أنجز العملان بواسطة هؤلاء الطلاب بمعونة الأساتذة.

ولما كنا بصدد الحكاية الشعبية يتحتم علينا تحديد سماتها الأساسية، ثمة عوامل تحدد الحكاية كجنس فولكلوري وهي النص، المؤدي والسياق تضاف هذه العوامل إلى ردود أفعال ومشاركة الجمهور في الأداء، ولعله من نافلة القول أن الحكاية الشعبية كغيرها من الأجناس الفولكلورية لا تعيش إلا في الأداء المباشر بين المؤدي والجمهور، ولما كان الراوي أو المؤدي عاملا حاسما في خلق وبلورة هذا الجنس الفلكلوري فإنه يحتاج إلى وقفة خاصة.

لزمان ليس بالقصير لم يوضع المؤدي في المكان اللائق به كمبدع وليس كحافظ للتراث فحسب، وبفضل مساهمات فلكلوريين مثل (سو كولوف) وأضرابه من الفلكلوريين الروس (شعراوي وحواس:1977) إضافة لأولئك الذين نظروا للفلكلور كأداة سلوكية مثل ليندا ديق، ابراهامز بن أموس وهؤلاء جميعاً يعتقدون أن الفلكلور عادة ما يأتي كرسالة مشتركة بين المؤدي والجمهور، وقد انتبه الفولكلوريون لحيوية



http://www.700bk.com/vb/bkt82031.html

دور المؤدي في خلق الجنس الفلكلوري، سيد حامد حريز مثلاً ركز على هذا الدور وذلك في دراسته الرائدة عن الحكاية الشعبية لدى الجعليين (الفحيل وسليمان محمد إبراهيم: 1991) وقد بدأ حريز مساهمته بتبيان العلاقة بين المؤدي وجمهوره، هذه العلاقة التي يعتبرها حريز ركيزة أساسية في خلق الجنس الفلكلوري، بل أن حريز أشار إلى رواة سماهم، وهو يعتقد أن براعة أداء هؤلاء الرواة تعزى أساساً إلى مهاراتهم وثراء مخزونهم من الموروث وإمكانياتهم الخلاقة للأداء الدرامي واستخدام لغة أقرب إلى الشعر (نفسه:18). كذلك أشار حريز إلى أسلوب أداء الراوي والوسائل المختلفة التي يستخدمها لإبداع أداء خلاق. (نفسه)

أما أحمد عبد الرحيم نصر فقد درس الراوي وذلك في دراسته للتاريخ الشفاهي لمايرنو (نصر، 1980)، فقد لاحظ أحمد نصر استخدام الراوي لوسائل بعينها لإثراء أسلوب الأداء، من هذه الوسائل توظيف خاص للغة حيث يخلق الراوي مزيجاً فريداً يتكون من العامية والفصحى، ولا يكتفي هذا الراوي- يضيف أحمد نصر- بهذه الوسائل ولكنه يلجأ كذلك لاستخدام تعبيرات الوجه وإيماءات الجسد وكلاهما بمثابة جزء لا ينفصل من أسلوب السرد. (نفسه: 51)

خلاصة القول إن أداء الحكاية الشعبية ليس مجرد سرد فحسب بل هو عملية خلاقة تهدف لتوصيل رسالة للجمهور في قالب جمالي، هذه الرسالة هي اللغة الكامنة في جوهر الأداء، ولما كان الأداء يعتمد أساساً على الراوي وعلى أسلوبه الخاص كان من الصعوبة بمكان تسجيل هذا الأداء كتابة ولقد كانت هذه الصعوبة التي تبلغ حد الاستحالة واحدة من العقبات التي تحول بين تسجيل المادة الفولكلورية بدقة وأمانة، وكثيرا ما أثار الفولكلوريون هذا الأمر، ومن أهم عوامل هذا الأمر استحالة الكتابة الصوتية إضافة إلى اختلاف الأداء في كل مرة عن سابقتها مما يشكل تعددية النصوص أمام الباحث. ونجد مشكلة الكتابة الصوتية أكثر ما تكون حدة في قطر كالسودان حيث تتعدد وتتباين الألسن بتعدد وتباين الجماعات العرقية، وحتى في داخل اللغة الواحدة كاللغة العربية نجد اختلافات في طريقة النطق. ويكفي أن نشير إلى أن ثمة ما يزيد على المائة لغة يتحدث بها سكان أقاليم السودان المختلفة، وقد اهتم الباحثون الفلكلوريون منهم خاصة بأمر الكتابة الصوتية وسعوا لتذليل العقبات التي تحيط بها، فنجد سيد حامد حريز يعالج الأمر (حريز:

1961). ويشير إلى صعوبات الكتابة الصوتية قائلاً «هناك صعوبات مختلفة تلازم استعمال هذه الطريقة «الكتابة الصوتية» في كتابة التراث الشعبي السوداني ومن أهم هذه الصعوبات حقيقة أن الكثير من اللغات السودانية بما في ذلك عربية السودان الدارجة لم تدرس بعد دراسة صوتية مكتملة." (نفسه: 129).

أما عبد الله علي ابراهيم وأحمد نصر فيعتقدان أن واحدة من مشاكل الكتابة الصوتية "عدم قدرة الحروف والحركات الكلاسيكية في اللغة العربية على التعبير بسلامة وأمانة عن التنوع والتباين الكاملين في اللهجات الدارجة". (ابراهيم وأحمد نصر 1968: 5)

نخلص للقول أن مشكلة الكتابة الصوتية موجودة في الكثير من الثقافات الأخرى غير السودانية فالعديد من الفولكلوريين يرون أن النصوص الشفاهية لا يعبر عنها كما ينبغي بالكتابة، فالكتابة ليست سوى "وسيلة ثانوية بالمقارنة للكلام (وذلك بحسبان) صعوبة التعبير عن النغم ونوع الصوت. إضافة لغياب الإيماءات الجسدية التي تصاحب الأداء وغياب الأداء الدرامي". (بريستون: 304)

لكل هذه الأسباب لم يكن من الغريب أن نلمس قصور جملة من النصوص المكتوبة لروايات شفاهية، بوجه خاص النصوص التي نحن بصددها. فقد فشل الذين أعادوا صياغة هذه النصوص في تمثل ثراء لغة القص الشعبي، لذا يلجأ الرواة لاستعمال الألفاظ الصوتية مع ما فيها من قوة وبلاغة في التعبير، ومعروف ولع الرواة بمثل هذه الألفاظ. ولا نجد ثمة كاتبا عدا عبد الله الطيب يحرص على إيراد هذه الألفاظ وحتى بالنسبة لعبد الله الطيب تبقى صعوبة كتابة هذه الألفاظ كما أسلفنا وكما سنفصل في الجزء التالي من الدراسة.

فاطمة السمحة:

أشرنا من قبل لريادة عبد الله الطيب في حقل الاهتمام بالتراث. وسنحاول فيما يلي معالجة نص أعاد صياغته عبد الله الطيب، يقف عبد الله الطيب مع رصفائه من التربويين الذين عملوا على توظيف الحكاية الشعبية في مجال تدريس اللغة العربية للتلاميذ كما ذكرنا. وقد أفاد عبد الله الطيب من إمكاناته كشاعر وعالم لغة وناقد أدبي في تنويع أسلوب الحكاية الشعبية مما أعطى هذه التجربة مذاقاً خاصاً.

وأول ما يستوقفنا في هذه التجربة هو الدقة والحرص على نقل الحكاية الشعبية قدر الإمكان بأسلوب يقترب كثيراً من أسلوب النص الشعبي (الطيب: 1978). فتجد عبد الله الطيب يحرص على استعمال اللغة الدارجة جنباً إلى جنب مع الفصحى وذلك لوعيه بضرورة الحفاظ على أسلوب ولغة الحكاية الشعبية، وقد أشار لهذا الأمر في مقدمة المجموعة التي أصدرها قائلاً:

«وفيما يلي حكايات راعينا فيها الطريقة القديمة وحرصنا على أن نحتفظ بكثير من عباراتها من وما أشبه». (نفسه: 1)

ولما كان الغرض الجوهري له هو إثراء القاموس اللغوي لدى الطفل لم يكن من الغريب تركيزه على شكل ولغة الحكاية مع اهتمام محدود بالمضمون، ومهما يكن من أمر فإن صياغة عبد الله الطيب من نماذج الصياغة الأمينة والجيدة وهو كذلك من الكتاب القلائل الذين يحرصون على إيراد الشعر والكلمات الصوتية بالقدر الذي تسمح به كتابة اللغة العربية وذلك قبل الاهتمام بتذليل صعوبات كتابة الكلمات الصوتية الأمر الذي حدث مؤخراً جداً. وما يهمنا هنا تعامل عبد الله الطيب مع الجنس الفلكلوري فهو يحرص على نقله كما هو دون تدخل إلا في حالات محدودة جداً، أما فيما يتعلق بالشكل فهو يحرص كثيراً على استعمال لغة الراوي.

في حكاية فاطمة السمحة يركز عبد الله الطيب بصفة عامة على القيمة التعليمية للنص وذلك بهدف مساعدة التلاميذ على دراسة لغتهم الأم، أي اللغة العربية، وكذلك يركز على بعض الموتيفات بغرض توسيع مدارك وخيال هؤلاء التلاميذ، ونجده يميل إلى تغيير النص



http://www.alfan.net/Default.aspx?tabid=1235&mid=4466&articleid=6135&ctl=Read&Default

عبد الله الطيب

بالإضافة والحذف وذلك بخلق موتيفات لم تكن موجودة أصلاً. مثلا في الحكاية تهرب فاطمة بعد أن عرفت أن أخاها قد أقسم بأنه سيتزوج صاحبة الشعر التي وجدها. لكن عبد الله الطيب يضيف أن فاطمة هربت لأنها تعرف شجاعة أخيها وجبروته وأن كل ما يقول حتماً فاعله (نفسه:19). وهذه الإضافة لا تخرج عن النص الشعبي فحسب بل غريبة تماماً على روحه، لأن الأصل في النص الشعبي الإيجاز والاختصار. أضف لذلك أن النص الشعبي لا يقدم تفسيراً لسلوك الأبطال. كذلك يضيف عبد الله الطيب أن محمداً عندما رأى الشعرة الطويلة قال «والله ست الشعرة دي إلا أعرسا ولو كانت فاطمة أختي (نفسه: 19) في حين أن الكثير من نصوص الحكاية تكتفي بقسم محمد بزواجه من صاحبة الشعر ولا تشير مطلقاً للجزء الثاني من هذا القسم، وهذا أمر مألوف في الحكاية الشعبية التي تسعى لتشويق المستمع وتقدم الحوادث دون تفسير. كذلك يحرص عبد الله الطيب على إضافة عبارة «ولا سلطان إلا رب العالمين» كلما ذكرت لفظة «سلطان»، ولا شك أنه هنا مدفوع بعقيدته الإسلامية وحريص عليها لتأكيد وحدانية الله في أذهان التلاميذ.

ربما كان ما سبق مجرد إضافات ثانوية خاصة إذا قيست هذه الإضافات بالتغيرات التي تمس هيكل وبناء النص.

من هذه التغييرات تخلي عبد الله الطيب عن أسلوب النص الشعبي في البداية والختام. فالحكاية الشعبية عادة ما تبدأ بعبارات نمطية مثل «حجيتكم ما بجيتكم» فيرد الجمهور «خيراً جانا وجاك» أو قد يبدأ الراوي بقوله «قالوا والله ينجينا من خبر قالوا...» الخ انتبه جامعو التراث لهذه الأنماط من البدايات لما فيها من أهمية درامية للأداء. وأثبت عبد الله الطيب هذه البداية النمطية في المقدمة فقط ولم يستعملها مطلقاً فهو يبدأ الحكاية مباشرة. كذلك للحكاية الشعبية خاتمة نمطية مثل قول الراوي «وانحترت وانبترت في جحر الصغير فينا» أو إشارة الراوي لمشاركته الزواج السعيد الذي انتهت به الحكاية. لكن عبد الله الطيب لم يشأ استعمال أي من هذه النهايات ويفسر الأمر قائلا: «ولكن الجدات يعلن للأشعار بنهاية كل قصة: وانحترت وانبترت في جحر الصغير فينا.. وقد استبدلناها بعبارة ألف ليلة وليلة مراعاة للغالب في شعور الناس هذا الزمان والله المستعان (نفسه: 1). وهو يبرر هذا التغيير بافتراض أن الصيغة التقليدية بمضمونها

وكلماتها تلك قد لا تلائم ذوق الكثيرين، بهذا الحكم الأخلاقي يبتعد عبد الله الطيب عن أسلوب الراوي» ذلك الأسلوب الذي لا يخرج كثيراً عن ذكر الألفاظ ذات المدلولات الجنسية والتي يمكن أن تكون فاحشة بهذا القدر أو ذاك. فالراوي الشعبي يهمه في المقام الأول جودة الأداء وهذه الألفاظ تعبر عن قدر من الحرية متاح للراوي، ولا شك أن السرد الشعبي في جملته يوفر أدوات للتنفيس عن القهر الاجتماعي.

إن عبد الله الطيب يعول كثيراً على بعض موتيفات مضمون الحكاية ويهمل الشكل وهو هنا لا يختلف عن الكثيرين من معاصريه الذين جردوا الحكاية الشعبية من شكلها التقليدي، وبرغم هذا الضعف يظل عبد الله الطيب من أميز الكتاب الذين سعوا لصياغة الحكاية الشعبية، فقد عمل جهده للحفاظ على نكهة ومذاق الحكاية وذلك بمزج العامية والفصحى في صياغة جميلة.

جملة القول إن حرص عبد الله الطيب على الموتيفات الأساسية للحكاية الشعبية وحرصه على أسلوبها النمطي جعل منه راوياً شعبياً، لذا كانت المجموعة التي جمعها تحتفظ بالكثير من خصائص الحكاية الشعبية كالتكرار والأداء الدرامي والشعر واستعمال الكلمات الصوتية وغير ذلك من الحيل الفنية التي برع فيها الراوي الشعبي التي لا بد من توافرها في صياغة الحكاية الشعبية وإلا فقدت الحكاية بكارتها وحرارتها بالنسبة للجمهور.

ولا شك أن عبد الله الطيب قد استفاد من خبرته كباحث لغوي حاذق وكشاعر ولذا حافظ على روح الحكاية الشعبية، وفي هذا الصدد نتفق مع ما ذهب إليه عبد الله علي إبراهيم حيث علق على براعة عبد الله الطيب في الحفاظ على نكهة الحكاية الشعبية (إبراهيم:1986)، يقول عبد الله علي إبراهيم «الواضح أن عبد الله الطيب قد انتقل من بلاغة العامية إلى بلاغة الفصحى بما يشبه التزحلق لا التسلق.» (نفسه:).

ود الملك وود الحطاب:

قام بصياغة هذه الحكاية الشعبية كاتب يعتبر من أميز كتاب القصة فوق أنه روائي وفولكلوري هو إبراهيم اسحق (اسحق: د.ت)، لذا لم يكن من الغريب أن نجد سيادة روح القصة القصيرة واضحة في الأسلوب الشاعري للسرد والتفاصيل إضافة للتركيز على شخصيات الحكاية وغير ذلك من ملامح القصة القصيرة كما نجدها في إرث الآداب الأوروبية.

ملخص الحكاية يحكي كيف صار ود الحطاب صديقاً حميماً لود الملك، ومن خلال هذه الصداقة يوفق الصديقان في التغلب على الكثير من الأخطار وذلك باستغلال ذكاء وفطنة ود الحطاب، وتنتهي الحكاية بوصول ود الملك للفتاة التي تعلق بها قلبه وزواجه منها. وملخص الحكاية لا يختلف كثيراً عن ملخص النص الذي أعده إبراهيم اسحق، عدا أن الكاتب يهمل بعض موتيفات القصة ويركز على أخرى، على سبيل المثال لا يهتم الكاتب بموتيف له أهميته الدرامية في سياق الحكاية ألا وهو الأسلوب الذي اختبر به ود الملك أصالة ود الحطاب ليتأكد من وفائه وصدقه، وقد أسهبت الكثير من نصوص الحكاية في تفاصيل هذا الأمر بل أن بعض هذه النصوص تشير إلى ما مفاده أن الصديقين شقيقان من أب واحد هو الملك. وكمثال لإعادة الصياغة التي اجترحها إبراهيم اسحق: «وفي يوم من أيام الصيف، خرج (ود الملك) من قصر والده إلى شاطئ النهر للتنزه، وبعد أن وصل إلى الشاطئ جلس ينظر إلى النهر، ينظر إلى الموج والمراكب ذات الأشرعة الطويلة تسبح في الماء». (نفسه: 5)

فإذا قارنا هذا النص بما يجري في الحكاية الأصلية نجد استغناء الحكاية عن الإسهاب واللجوء للإيجاز واستخدام لغة اقتصادية تنبئ عن الحدث فقط ولا تعلق عليه. إضافة إلى أن الحكاية الشعبية لا تهتم بالإطار العام أو المناخ أو التفاصيل العامة للحدث، فليس ثمة إشارات في جميع نصوص الحكاية التي نحن بصددها للموج أو شاطئ النهر أو المراكب التي تسبح في الماء. فالأشياء أو الأحداث تنبع أهميتها في الحكاية في قدرتها على تطور الحكاية أو دفع التوتر الدرامي



http://pbwhite11.wordpress.com/
http://www.search-best-cartoon.com/cartoon-people.html

نحو قمته، وللدلل على هذا لننظر في وصف لقاء ود الملك بالفتاة أول مرة كما يرد في الحكاية الشعبية: «بعدين قام واحد يعني زي بت ملك من مركز اسمه مركز سن، بعدين في مركز سن دا جات البت في بابور البحر جات فايتي «بي تحت» وقام ود السلطان ده يعني ولد جميل خالص ينزل البحر يسقي حصان ، بعدين قام شاف البت هي في البابور» (نفسه: 5).

كما هو واضح فإن الحكاية الشعبية أحرص ما تكون على الوصول لحادثة لقاء ود الملك والفتاة حيث تقوم الفتاة بإشارات هي بمثابة لغز وسيكون لهذا اللغز أثره على تطور الأحداث، وواضح أيضاً حرص الحكاية على الاقتصاد في الكلمات فالفتاة ليست سوى بت ملك و«ود الملك» ولد جميل خالص «وهو لا يذهب للبحر لينظر للمراكب ذات الأشرعة الطويلة» كما يقول الكاتب، ولكنه يذهب لسقيا حصانه وحتى هذا الأمر ما كان ليكون ذا أهمية لولا ظهور الفتاة وما يتبع هذا الظهور من أحداث، وهكذا فإن الحكاية لا تومئ للإطار العام أو مناخ الأحداث كما أشرنا، والأشخاص والأحداث تصور كما هي في تجريد تام عن الواقع المحيط بها.

لا يكتفي الكاتب بهذه التعديلات بل يجري تعديلاً أساسياً على موتيف جوهري وهو ذلك الموتيف الذي يتعلق بود الحطاب، فالحكاية تحرص على تصوير ود الحطاب بمساواة تامة مع ود الملك وكلاهما يحتاج للآخر حاجة ماسة، خاصة ود السلطان الذي يمثل له ود الحطاب العقل المدبر والحكمة التي بواسطتها يذلل ود الملك الصعاب التي تقف في طريقه، وربما لمسنا ثمة إشارة ذكية من قبل الحكاية لتصوير الصديقين بالوعي واللاوعي، فالوعي يمثله ود

الحطاب، وذلك واضح في لجوء ود الملك كلما أعيته أمور واستعصت عليه لود الحطاب القادر أبداً على فهم الأمور وفك الألغاز. وكنا قد ذكرنا قبلاً أن بعض النصوص تحكي أن الصديقين هما في الأصل شقيقان لأب واحد هو الملك. لكن إبراهيم اسحق لا يعير كبير اهتمام لود الحطاب حيث يعطيه دوراً ثانوياً لا يتجاوز مساعدة صديقه في الوصول للفتاة فحسب. ولهذا انتهت الحكاية كما أراد لها الكاتب بزواج ود الملك بالفتاة دون إشارة لمصير ود الحطاب بينما تكافئ الحكاية الشعبية ود الحطاب بنفس القدر الذي تكافئ به ود الملك حيث يتوج كدح الصديقين بالزواج، والكاتب يشير لزواج ود الملك من الفتاة ، وليس سواها حيث نقرأ في النص الشعبي قول الفتاة مخاطبة ود الملك «يا أنا مرت ود الحطاب.... ياتعرس أختك لي ود الحطاب (..) حل ما في أبداً». (نفسه: 7) ولا يجد ود الملك بالطبع مناصاً من الرضوخ لهذا الأمر وهكذا يتم زواج بنت السلطان لود الحطاب.

وهكذا تنتهي الحكاية الشعبية بمصاهرة الصديقين لتدوم صداقتهما كما قدر لها. ولا شك أن هذا التعديل الذي أجراه الكاتب ظلم ود الحطاب وأضر بتوازن القصة التي انحازت أصلاً للصديقين معاً بشكل منطقي يتفق تماماً وتطور الأحداث.

لذا يمكن القول إن من عيوب هذا العمل تدخل الكاتب المباشر خلال الوصف وذلك باستعمال أسلوب لا يتناسب ومناخ الحكاية، وذلك بإطلاق الأوصاف المتعددة على الشخصيات والأحداث. في حين أن الحكاية عادة ما تكتفي بوصف واحد فحسب- كما أشرنا- فالكاتب يصف الفتاة بقوله «ونظر ود الملك فرأى بنتاً جميلة لم ير مثلها في حياته»، وكذلك يستطرد الكاتب في وصف فرحة ود الملك بقوله: «وانفجر (ود الملك) ضاحكاً من الفرح وقال له (ود الحطاب) أنك صديقي حقاً وأنك ذكي يا صديقي وقد فرح (ود الملك) ذلك اليوم فرحاً شديداً».

ولا يعيب هذا الوصف الاستطراد فحسب بل ذلك الود الذي يعبر به ود الملك عن عواطفه تجاه صديقه، لأن الحكاية الشعبية عادة لا تميل لوصف العاطفة ولا تهتم كثيراً بالجانب النفسي للشخوص.

الكاتب يشير إلى رحلة الصديقين أرض السن قائلاً أنها بلغت ثلاثين يوماً، الشيء، الذي لا تشير له الحكاية الشعبية مطلقاً وهذا الرقم ابتدعه الكاتب، فأسلوب الحكاية الشعبية كما هو معروف لا يهتم بالزمانية ولا بالمكانية، وعادة ما تكتفي الحكاية في حالة كهذه بالقول «وسافرا الأيام وأيام»، أو بتكرار العبارة نفسها لإعطاء الإحساس بالبعد الزماني، إضافة لهذا أن الحكاية الشعبية كثيراً ما تميل لاستعمال أرقام بعينها. إذا ما دعت الضرورة لذلك، وهي تلك الأرقام التي يشاع أن بها قوة سحرية مثل واحد وثلاثة وسبعة.

خلاصة القول أن الكاتب أباح لنفسه التدخل بحذف موتيفات أساسية، كما أشرنا، في حين أسهب في وصف الشخوص والأحداث بلغة شاعرة لا تتناسب وأسلوب الحكاية الشعبية وذلك لأن الكاتب وهو أصلاً قاص لم يستطع التخلص من لغة وأسلوب القصة القصيرة كما ذكرنا.

الأسد والذئب:

هذه حدوتة صغيرة وهي أقرب ما تكون للطرفة، لكن أسلوب الراوي الشعبي ساعد في تطويلها وذلك لحرص الراوي على أن يشرك السامع معه بوسائل متعددة مثل إطلاق الأسئلة دون انتظار إجابات لهذه الأسئلة. وهذا أسلوب شائع في القصص في الأدب الشعبي. إضافة إلى استعمال الراوي لأسلوب الأداء الدرامي مثل تقليد صوت حيوان ما أو التمثيل الصامت لبعض الحركات أو الغناء إذا لزم الأمر، خلاصة القول، أن مضمون حدوتة الأسد والذئب موجز جداً وربما حفظ عن ظهر قلب من قبل الكثيرين من السامعين لكن المهم والمثير لهؤلاء السامعين هو أسلوب الأداء أو الرواية. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الحكاية تنتمي لجنس المخادع أو المراوغ. وهي تلك الحكايات التي يقوم بها حيوان -غالباً

الثعلب - بدور جوهري اعتماداً على خبثه ودهائه. ففي هذه الحدوتة يتآمر الأسد على صديقه الذئب مدعياً أن العجل الذي ولدته بقرة الذئب إن هو إلا جنين خرج من بطن ثور للأسد ويحتار الذئب ماذا هو فاعل إزاء هذا الموقف ولا يجد مناصاً من التوسل لصديقه الذكي الثعلب، وكما متوقع فإن الثعلب يعتمد على الحيلة لفضح زيف إدعاء الأسد وكذبه.

وعلى الرغم من أن الصياغة الجديدة لم تغير كثيراً من جوهر الحدوتة إلا أن ثمة إضافات وتغيرات أفقدت الحكاية الأصلية مذاقها ونكهتها، على سبيل المثال نجد تغير أسماء الحيوانات من الأسماء الشعبية والألقاب إلى الأسماء الفصحى فالمرفعين يصبح (الذئب). والبعشوم يصبح الثعلب. ولم يكتف الراوي بهذه التعديلات ولكنه أدخل تعديلاً يتعلق بمنطق الحكاية الشعبية التي تروي كيف أن الحيوانات أذعنت لادعاء الأسد، فنجد الحدث طبقاً لنص الحكاية الأصل كالآتي: (..) بعدينك الأسد شال العجل ختاه تحت ثورو. بعدينك قال للحيوانات: توري ولد، قالوا ليه تمام التور بيلد، علشان بخافوا منو كل الحيوانات قال (هكذا) تمام الثور بلد». (سعيد وآخرون: 1986)

لكن الكاتب حينما أعاد الصياغة أصبحت كالآتي:

"(..) وتمنى الأسد أن يكون له عجل فأخذ العجل الذي ولدته بقرة الذئب ووضعه بالقرب من ثوره"

وقال الأسد:

"انظروا لقد ولد ثوري ذلك العجل فخافت كل الحيوانات من الأسد وقالت له:نعم، لقد ولد ثورك ذلك العجل (....)" (نفسه)

وكما هو واضح من النصين فإن الحيوانات لخوفها من الأسد وافقت على قوله على حسب النص الأصلي لكن الصياغة تشير لخوف الحيوانات من الأسد وكأنه أمر طارئ، الحيوانات خافت من الأسد ثم وافقت، وثمة إشارة لاقتران الخوف بالموافقة، وهنا نلمس ثراء الحكاية الشعبية التي تقوم على أرضية من المفاهيم والمعلومات أو الثقافة المشتركة بين الراوي وجمهوره فكلاهما يعرفان خوف الحيوانات من الأسد، لذا لا تحتاج الحكاية للإشارة لهذا الأمر كما لا تحتاج أيضاً للإشارة بسكن الحيوانات في الغابة وذلك على عكس الصياغة التي تبدأ بـ "في غابة كبيرة سكن أسد وذئب" إذ أن هذا أمر معروف سلفاً إضافة إلى أن الحكاية الشعبية بطبعها تميل للاختصار والإيجاز فلا تهدر التفاصيل فيما لا طائل وراءه. نلاحظ كذلك أن الصياغة تعطي إحساساً مختلفاً عن ذلك الصادر من أسلوب الحكاية، فالصياغة توحي بما يفيد أن الحيوانات قد تخاف أو لا تخاف من الأسد وإلا فما كان من داع للإشارة لهذا الأمر، فالأسد عادة ما يصور في الأدب الشعبي بوصفه ملكا وسيد الغاب ويشار له بالألفاظ الدالة على ذلك وما تعدد أسماء الأسد في اللغات واللهجات إلا تنويع على هذا المنحى.

وخلاصة القول أنه على الرغم من جودة الصياغة إلا أن أسلوب النص الجديد ابتعد نوعاً ما عن روح الحكاية الشعبية وذلك بإهمال دور الجمهور في الأداء بشكل مباشر أو غير مباشر فهذا الجمهور مثلاً لا يحتاج ليعرف أن الذئب قد خاطب نفسه قائلاً:

«أن الثعلب من أذكى الحيوانات الثعلب وحده هو الذي يستطيع أن يساعدني» (...) (سعيد وآخرون :78)

وذلك لسبب بسيط هو القناعة المشتركة بين المؤدي والجمهور بذكاء ودهاء الثعلب وأنه حتماً سيكون له دور في البناء المعماري للحكاية لكن الإشارة لهذا الأمر تفسده.

أغنام التمساح:

وهذه حكاية طويلة نوعاً ما وبطلا الحكاية هما التمساح والثعلب (الطيب وآخرون:1979)، وكما هو متوقع ومعروف فإن الثعلب يخدع التمساح المرة بعد المرة، وتبلغ سخرية الحكاية الشعبية قمتها حين تحكي عن خداع الثعلب للتمساح الذي

يسعى لأخذ مشورة المرأة العجوز التي عادة ما يصورها العقل الشعبي كرمز للحكمة، وما تكرار القول «يا عجوز أم كلاماً يجوز» إلا تأكيداً لهذا الفهم. لكن الحكاية التي نحن بصددها تنحاز للثعلب في جميع الأحوال وتصور ذكاءه الذي يمكن أن ينطلي حتى على البشر وليس على التمساح فحسب، وتنتهي الحكاية بهروب الثعلب من الفخ الذي نصبه له التمساح لتصبح المرأة العجوز وليس الثعلب هي ضحية التمساح وينهال التمساح عليها ضرباً إذ هي السبب في فرار الثعلب ونجاته من غضبة غريمه التمساح.

في مستوى الشكل نلمس بعض التعديلات، فالصياغة تبدأ بشكل يختلف كثيراً عن بداية الحكاية الشعبية. وهذا النوع من البدايات وارد في جميع القصص التي عالجناها على الرغم من أن الحكاية الشعبية معروفة بقوالب وصيغ نمطية للنهاية- كما ذكرنا- فالعمل الذي نحن بصدده يبدأ هكذا:- «في نهر من الأنهار عاش تمساح كسول، وكان ذلك التمساح أخضر اللون ناعم الملمس، وكان يحب الرقاد تحت أشعة الشمس.» (نفسه)، وكما هو واضح فإن الأسلوب هنا لا يركز على الشخصية المركزية، التمساح هنا، وكما تفعل الحكاية الشعبية التي لا تحتاج للإشارة لسكن الحيوانات في الغابة كما ذكرنا، فالتمساح حتماً لا يعيش في الغابات ولكن يعيش في الأنهار وهو معروف لدى الذهن الشعبي بمجموعة من الصفات مثل البطء ، الكسل، الشر، إضافة لعلاقته بحيوانات مثل الكلب وطير الزهو. جملة القول أن التمساح يتجسد كشخصية كاملة في الذهن الشعبي بحيث تصبح لفظة تمساح مشحونة بالكثير من الدلالات والمعاني وهي ليس في حاجة لتوضيح أو إضافة، لذا تصبح عبارات مثل «تمساح كسول» «أخضر اللون» و «ناعم الملمس»، من فضول القول إن لم تكن زخرفا ووشيا فحسب، والحكاية الشعبية تقدم شخوصها مكتفية بصفة واحدة فقط بل إن هذه الشخوص غالباً ما تقدم مسطحة بلا عمق ولا عاطفة ولا بعد سيكولوجي لذا لا تحتاج الحكاية الشعبية لإهدار الألفاظ حول سمات التمساح، بل إن الحكاية الشعبية تدخل مباشرة للحدث متجاوزة الشخصية، تبدأ هكذا «كان في تمساح وأبو الحصين اتصاحبوا، بعدين التمساح يدي أبو الحصين الغنم الميتات يودهين الخريف(نفسه: 38).

وهذا الإيجاز في العبارة وهو سمة أساسية من سمات الحكاية الشعبية التي تحرص للإشارة لكل ما هو ضروري لتطور الحدث.

وثمة تعديل آخر أضيف للصياغة وهو في تصوير الحكاية للمفارقة الناشئة عن محاولات التمساح خداع الثعلب، على عكس ما هو مألوف، فالتمساح بكل بطئه وغبائه لم يجد من جميع الحيوانات سوى الثعلب ليجرب حظه بخداعه، وهنا نجد إشارة لا تخلو من ذكاء من قبل الحكاية الشعبية لهذه المحاولة البائسة من جانب التمساح فوق أن هذا يعطي الراوي والثعلب معاً على حد سواء الفرصة لتطوير الحدث الدرامي بتمهيد المناخ لينتقم الثعلب مستغلاً كل دهائه من التمساح وينجح في خداع التمساح مراراً ومراراً ليس في البر فحسب وحتى في البحر، أي في عقر دار التمساح ، بل إن التمساح قد خدع حتى حين التمس المعونة من المرأة العجوز. وفي نهاية الأمر تعلن الحكاية خيبة مساعي التمساح الذي لم يجد مناصاً سوى الثأر لكرامته الجريحة بضرب المرأة العجوز.

إن الصياغة ابتعدت نوعاً ما من أسلوب وروح الحكاية الشعبية بإدخال تعديلات تكاد تكون أساسية على محتوى وشكل الحكاية هذا إضافة للأخطاء والعيوب التقليدية التي هي ملامح مشتركة لكثير من محاولات إعادة صياغة الحكاية الشعبية مثل ابتكار عنوان للحكاية، إضافة صفات للشخصيات، اللجوء للوصف المهم للأحداث، ذكر أرقام بعينها مع عدم استخدام التكرار المعروف في الحكاية وعدم اللجوء لذكر الكلمات الصوتية التي هي سمة هامة من سمات أسلوب السرد الشعبي حيث يحرص الراوي على التعبير عن أفكاره بألفاظ قريبة لهذه الأفكار

بمثـل استخـدام الألفـاظ الصوتيـة والأسلـوب الدرامـي والمحـاكاة وجميـع هـذا يعكـس قصور الصياغـة عن بلـوغ ثراء الحكايـة الشعبية وهذا نفسه حادث نتيجة لفهم مخل من قبل الكثير من الكتاب حيث ظنـوا أن الحكاية الشعبية هي نص فحسـب وليسـت أداءً متكاملاً هـو نتاج لمجموعة عناصر عـدة كما ذكرنا من قبل، لذا ليس ثمة نص واحد لهذا المؤدي الذي عادة ما يتوافر لديه مخـزون هـائل مـن المعرفة الشعبيـة يعرف كيف يستخدمها ببراعة بحيث يكون لكل مقام مقال.

إضافة لهذا لا يمكن تجاهل معايشة ومشاركة الجمهور للمؤدي في أداء الحكاية، وهذه المشاركة هي التي تضفـي على الحكايـة حيويتها ومذاقها الخاص الذي يعتمـد على جملـة عوامل تتداخل وتكمل بعضها البعض.

ويبقـى السـؤال إلى أي حـد حافـظ الكتاب الذين سبق أن نظرنا في أعمالهم على روح النص الشعبـي. وبشـكل عام يمكن القول أنـه باستثناء عبد الله الطيب لم يوفق الجميع في الحفاظ على هـذه الروح وجاءت صياغتهم بلا حياة أو حيوية.

وربمـا وجدنا العـذر لهـؤلاء الكتاب باعتبـار أن الأداء الشفاهـي شكل إبداعي له خصائصه التي تختلف عن الحكاية والصياغة الجديدة المقصود بها أصلاً مخاطبة قـارئ واحد، هو الذي يمسك بصفحـات الكتـاب أثنـاء الإطلاع، لكـن الأداء الشعبـي يحتـاج لجمهـور يعطـي أذنيـه وجميع حواسـه للمـؤدي ومع هـذا يمكن تقريـب الشقة بـين النص الكتابي والشفاهـي شريطة استعمال أدوات الـراوي الشعبـي والتي أشرنـا لها سابقاً. بجانب هذه نجد جميع هؤلاء الكتاب دون استثناء يعطـون أنفسهـم الحـق في الإضافـة والحـذف والتطويل للنص الأصلي للحكاية. وغالباً ما تتميز النصـوص الجديـدة بملامح لا تتوفـر في النص الأصلي وأهم هذه الملامح، إعطاء عنوان للنص، عدم استعمال الكلمات الصوتية، تحديد الأرقام، تجنب استعمال تكرار العبارات، وقد يمكن حصر هذه الملامـح في جدول حيث نلمس الفارق الكبير بين النص الشفاهي والنص المكتوب.

الملمح	النص الشفاهي	النص المكتوب
أسماء شخصيات، مواقع، حياة، الخ.	-	+
انسجام الأفعال والضمائر.	-	+
التكرار	+	-
كلمات صوتية	+	-
أرقام محددة وتواريخ	-	+
الأرقام 7،9،3	+	-
محرمات	+	-
نصوص متعددة	+	-
عمق نفسي	-	+
تشخيص	-	+
تدخل الراوي أو الكاتب	+	-

الإبداع وآليات التجديد في الشعر الصوفي الشعبي



http://www.alsoufia.com/main/3748-.html

إبراهيم عبد الحافظ
مصر

تحاول هذه الورقة أن تختبر نظرية الصيغ الشفاهية Oral Formulaic Theory التي رادها كل من ميلمان باري Milman Pary وألبرت لورد Albert Lord، وهي النظرية التي طبقت على الملاحم اليوغوسلافية الطويلة. وقد تم اختيار أحد الأنواع الأدبية الحية، وهو الشعر الصوفي الشعبي –وهو نوع قصير نسبيا– الذي يتداوله منشدو الذكر ودراويش الصوفية في الموالد والمواكب وحلقات الذكر والحفلات الصوفية لتطبيق هذة النظرية.

وتهدف الورقة إلى إلقاء الضوء على آلية التناقل وبعض أساليب الإبداع والتجديد في هذا النوع الأدبي الشعبي، الذي نشأ مرتبطا بالطرق الصوفية وما زال أداؤه مستمرا حتى الآن.

والمنشدون هم حملة هذا النوع من الشعر ويعتمدون بعض كتب الإنشاد المطبوعة كمصدر لمحفوظهم الأدبي مثل كتاب صفاء العاشقين، والأنوار البهية في مدح خير البرية.. وغيرها، كذلك الأشعار المنسوبة لابن الفارض وابن عربي والبوصيري وغيرهم من كبار شعراء الصوفية، إلا أن هؤلاء المنشدين يعتمدون كذلك على مصدر شفاهي إلى جانب هذا المصدر المدون. وقد برع المنشدون في خلق طرق جديدة للأداء معتمدين على التقاليد الموروثة وعلى المادة المتناقلة شفهيا. من خلال علاقة التلميذ بأستاذه أو علاقة الابن بوالده كما هي الحال عند عدد كبير من المنشدين[1].

وهؤلاء المنشدون "يتعلمون بالتلمذة- مثل الصيد مع صيادين ذوي خبرة، على سبيل المثال، وبالأخذ عن الشيوخ وهو نوع من التلمذة، أو بالاستماع وبإعادة ما يسمعون، وباستيعاب مواد أخرى قائمة على الصيغ، وبالاشتراك في نوع من التأمل الجمعي في الماضي -إنهم- يتعلمون بكل هذه الطرق وليس بالدراسة بمعناها الدقيق"[2].

وحتى نلقي الضوء على قضية الصيغ الشفاهية وأساليب التجديد من قبل المنشدين، فإننا نتناول ذلك من وجوه أربعة:

أولا: مفهوم الشعر الصوفي الشعبي.

ثانيا: الخلفية التاريخية لهذا النمط من الإبداع حسبما تظهره الشواهد التاريخية.

ثالثا: الشكل أو الأشكال الأدبية التي يبدع فيها هذا الشعر.

رابعا: أساليب التجديد والإبداع.

وعلينا أن نسلم قبل الدخول في الموضوع بنقطتين أساسيتين:

- **الأولى** أن بعض هذه الأشعار يؤلفها أفراد من الصوفية الرسميين أو لنقل المتعلمين، ثم أنها تدولت بعد ذلك بين جموع الدراويش والمريدين فرددوها.

- **والثانية** أن بعض الأفكار الصوفية اتخذت من الأشكال الأدبية الشعبية كالموال والزجل والموشح...إلخ مجالاً للإبداع إلى جانب القصيدة المعروفة في العربية.

ولكن التأليف بواسطة أفراد معروفين لا يمنع من استمرار الإبداع والتجديد وبخاصة في المواويل (الشروح) والأزجال.

أولا: مفهوم الشعر الصوفي الشعبي

نقصد بالشعر الصوفي الشعبي ذلك الشعر الذي ينتجه -تأليفاً وأداء وتلقيا- جماعات دراويش الصوفية بوصفه نتاجا للمعتقدات الصوفية الخاصة بهم، وما نتج عنها من طقوس وشعائر. ويختص بأداء هذا النوع من الشعر مجموعة من المنشدين المحترفين، ومن ثم لا يستطيع أشخاص غيرهم روايته، فالمنشدون هم حملة هذا النوع من المأثورات، وفي ذلك تصدق إشارة يان فانسينا التي يقول فيها: "إن هناك بعض المأثورات التي تتصف بأنها قد تكون معرفة خاصة بمجموعة معينة، كما أن البعض الآخر قد يكون معرفة عامة، ترددها جميع طبقات الشعب"[3].

وإذا كان منشدو الذكر -الرواة الأساسيون لهذا الشعر- يقومون بدور مؤثر وفعال في سبيل الحفاظ عليه سواء من حيث حفظ النصوص وتداولها، أو من حيث تطويرهم لأساليب الأداء، فإنهم يعتمدون على مصدرين أساسيين. الأصل المطبوع (القصائد والموشحات) والأصل الشفاهي الخالص (المواويل والأزجال والأدوار)، وبمعنى آخر تلك التي اتخذت شكلا ثابتا وحفظت عن ظهر قلب ثم تناقلها الرواة، أو تلك التي تخضع لحرية المؤدي فيؤديها بطريقته الخاصة. حيث تنتمي القصيدة إلى النوع الأول، بينما ينتمي إلى النوع الثاني الشروح (المواويل) والأدوار.


http://194.79.103.179/concert_history/details1.asp?place_code=5

ويتحدد الشعر الصوفي الشعبي بمعايير ثلاثة هي:-

1 - التزامه الشكل الأدبي الشعبي قالبا للتعبير مثل الموال والزجل وغيرهما، وتوسله بالعامية على الرغم من أنه ينشد مع الشعر الصوفي الفصيح.

2 - التزامه التعبير عن وجدان جماعة معينة من الصوفية هم الدراويش (الفقرا) (4)، وهم جماعة من أتباع الطرق الصوفية يميلون إلى الجانب العملي، ويبتعدون عن الجانب الفلسفي، حتى عندما يعبرون عن الأفكار والتصورات الصوفية المستمدة من تراث الصوفية الشعري الرسمي.

3 - اتخاذه المناسبات الشعبية مجالا للأداء مثل الموالد والليالي وحضرات الساحة أمام أضرحة الأولياء.

ووفقا للمعايير السابقة، فإن الشعر الصوفي الشعبي هو ذلك الشعر الذي يؤدى إنشادا في مجالس الذكر الشعبية في الموالد (مولد النبي وموالد الأولياء) وفي الليالي وحضرات الساحة، وينتمي في أغلبه إلى الثقافة الشعبية، من حيث ارتباطه بالممارسات الخاصة بجماعات الدراويش ومرتادي الموالد.

هناك ثلاثة مستويات من الشعر الصوفي ولكنها تتداخل جميعا أثناء الأداء، وتتحكم في كل نوع منها اعتبارات خاصة، وهذه المستويات الثلاثة هي:-

1 - الشعر الصوفي الرسمي – إن جاز القول- وهو القصائد التقليدية ذات المحتوى الفلسفي والرمزي المنسوبة لشعراء معروفين، والتي كتبت بلغة فصيحة مثل قصائد ابن الفارض وابن عربي والبوصيري، وغيرهم من كبار شيوخ الطرق الصوفية.

2 - الشعر شبه الرسمي وهو القصائد المدونة في كتب الإنشاد ذات الطبعات الشعبية من أمثال: روضة الصفا في مديح المصطفى، والأنوار البهية في مديح خير البرية، ومناهل الصفا، وقاموس أهل الفلاح وغيرها من المصادر، بما تحتويه من قصائد في المدح، والتغزل بالله، وبالنبي، والتوسل بالنبي وآل البيت وغير ذلك.

3 - الشعر الصوفي الشعبي وهو النابع من أفواه الشعب سواء من ناحية الشكل الأدبي مثل الموال (الشرح) ، أو من ناحية السياق الذي يؤدى فيه، بالإضافة إلى المعايير الخاصة بالشعبية بوصفها تعبيرا جماعيا، حيث ينشد هذا الشعر خارج إطار المساجد والحضرات

المرتبة الخاصة بكل طريقة، وإن كان يمتزج في الميدان مع النوعين السابقين[5].

ثانيا: تطور هذا النمط كما تظهره الشواهد التاريخية

ارتبط السماع بمجالس الذكر الصوفية منذ نشأة هذا الاتجاه في الإسلام، كما ارتبط بها إنشاد الشعر بالنغم، وقد تغذت هذه الظاهرة وتطورت بعد إنشاء الخانقاوات والربط والزوايا لدراويش الصوفية في مصر في منتصف القرن السادس الهجري كما تشير إلى ذلك المصادر التاريخية[6]. وقد صارت هذه الخانقاوات والزوايا مدارس لتلقي تعاليم المشايخ، فانتشرت الظاهرة حتى عمت مصر كلها بين الأوساط الشعبية، بل إن الصوفية "أعطت مجالا خصبا للتدين الشعبي فلم تقتصر حلقات الذكر على الشيوخ ومريديهم، ولكنها تعدتهم إلى آخرين من الناس ممن لم يلتحقوا تماما بالطرق الصوفية ولكنهم رغبوا في تحقيق السلام الروحي من عملية الذكر"[7].

وقد كان لمشاركة هؤلاء الناس في حلقات الذكر الصوفية أثر كبير في انتشار الصوفية بين الأوساط الشعبية، فحقق بذلك الانتشار قوة واستمرارية عبر الزمن[8].

ومهما اختلفت الآراء في أصل ونشأة الإنشاد والسماع والتواجد في حلقات الذكر، وإرجاع تلك الأصول إلى مصادر غير إسلامية (مصرية قديمة أو بوذية، أو مسيحية، أو فارسية) إلا أنها تجمع في النهاية على أن تلك الأصول قد تفاعلت في النهاية وخلقت لنا هذه الظاهرة التي تعبر عن الأفكار والمعتقدات من خلال أشعار خاصة بها، "وكان المنشدون والقوالون يترنمون بقصائدهم وأشعارهم في الخلوات وبين المقابر وفى حضرات الذكر الصوفية... كما كان يصحب إنشادهم ضرب بالدفوف وعزف بالشبابة"[9].

ثم إن انتشار الصوفية في الأوساط الشعبية أدى إلى ظهور فئات الدراويش الذين ألفوا أشعارهم بالعامية المصرية، وحرصوا على إنشادها في الأسواق والساحات، ونموذج ذلك أبو الحسن الششترى في أزجاله المشهورة[10].

شويخ من أرض مكناس
وسط الأسواق يُغني
إيش على من الناس
وإيش على الناس مني
إيش عليا يا صاحب
من جميع الخلايق
إفعل الخير تنجو
واتبع أهل الحقائق
لا تقل يا بني كلمة
إلا إن كنت صادق
خوذ كلامي فى قرطاس
واكتبوا حرز عني
إش عليا من الناس
وإيش على الناس مني

ومما رواه الجبرتي عند الكلام على أهل البدع كجماعة العفيفي والسماني والعربي والعيسيوية «فمنهم من يتحلق ويذكر الجلالة ويحرفها وينشد له المنشدون القصائد والموالات، ومنهم من يقول أبياتا من بردة المديح للبوصيري ويجاوبهم آخرون مقابلون لهم، بصيغة صلاة على النبي»[11].

وقد أشار إدوارد لين إلى بعض مظاهر الإنشاد في كتابه المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ولكنه لم يورد أيا من أشعار هؤلاء الدراويش أثناء مواكبهم، أما بوريان "Bouriant" المستشرق الفرنسي في نهاية القرن الماضي فقد جمع مجموعة من الأزجال (أدوار الزجل) أو أحمال الزجل من أدب الدراويش التي تكشف عن أفكارهم ومعتقداتهم في الأولياء، وتوسلهم بالنبي وآل البيت ومواعظهم للنفس ومدائحهم، ومنها هذا النص الذي أورده محمد قنديل البقلي في كتابه أدب الدراويش.

وامدح رسول الحق عين الأعيان
كهف العواجز في نهار الموقف
هيم يا فؤادى هيم بمدح المختار
وابذل المجهود بمدحه أشرف
من يمدح الهادى ينال المطلوب
آهين فلو دهري إليّ أنصف

واسعى على عنده وأقول له جيرني
يا محمد أنا منسوب أتيتك زاير
يا رب بالهادي تكن لي هادي
واغفر جميع ذنبي لأنك غافر[12]

ومع بدايات القرن العشرين استخدمت أشعار الدراويش في الموالد والمواكب خارج نطاق الحضرات، وارتبط بها مظاهر من التجديد في أسلوب الأداء، بما يشبه (الموجة) في مجالات الإبداع، وكان من أهم مظاهرها في الشعر الصوفي الشعبي، والشعر الديني عموماً، أنه خرج من حدود الحضرات داخل المساجد وانتقل إلى الساحات والموالد متخذا أسلوبا جديدا باستخدام الآلات الموسيقية ومن بعدها أجهزة الصوت الحديثة، مما فرض عليه تقاليد جديدة، وأضاف إليه مظاهر حديثة من مظاهر التجديد حتى يومنا هذا.

ثالثا: الأشكال الأدبية في الشعر الصوفي الشعبي

تؤكد الشواهد أن الصوفية قد التزموا بالإبداع من خلال الأشكال المعروفة في الشعر العربي عموماً، فكان أغلب ما يرددونه القصائد والشروح (المواويل) والأزجال وبعض الموشحات والأدوار، واتخذت قصائد الصوفية شهرة كبيرة في اتجاهين هما:-

1 - الحب الإلهي، وانصرف إلى التغزل في الذات الإلهية، والتوحيد وذكر صفات الجلالة، وبرع فيه صوفية مشاهير كابن الفارض وابن عربي واتخذ من شكل القصيدة العربية وبنائها نموذجا يحتذى، وقد استمر هذا الشعر يؤدى في المجالس والحضرات منذ نشأته وحتى الآن.

2 - الحب النبوي (المدائح)، وانصرف إلى التغزل بالحضرة المحمدية والتوسل بالنبي، وأوصافه وقصة المولد، وقد برع في المدائح الصوفي الشهير البوصيري الذي أثرت بردته في كل من مدحوا الرسول من بعده، ولا زال كثيرون ينشدون قصيدته أو يؤلفون على نهجها حتى عهد قريب كالبارودي وشوقي حتى إن بعضهم نهج على مطلعها القائل:

أمن تذكر جيران بذى سلم
مزجت دمعا جرى من مقلة بدم
أم هبت الريح من تلقاء كاظمة
وأومض البرق فى الظلماء من إضم

وأما الشروح (المواويل) والأزجال فقد تأثرت بذات الأفكار التي تناولتها القصائد، إلا أنها اعتمدت على «الصيغ الشفاهية» لصياغة الأفكار الشائعة بين الدراويش، وانطلقت من مجموعة من الأفكار العظمى تتداخل منها أفكار أصغر وهكذا، فأغرقوا في أشعار التوحيد، ووصف الذات، والتوسل بالله، والنبي، وآل البيت، والأولياء، فضلا عن الخمر المعنوية والحب والعشق الإلهي والنبوي، وفي السلوك وتربية المريدين، ثم أغرقت في كرامات الأولياء المنظومة. واحتل باب المدائح النبوية قطاعا كبيرا من الأشعار الشعبية في أشكال الموال والأزجال. وقد استقرت مجموعة من الصيغ من خلال تقاليدهم. وأهم تلك الصيغ ثباتا هي التي تعبر عن أكثر الأفكار شيوعا وانتشارا[13]؛ فنجد فكرة النبي "ساقي الأرواح" وهو يسقي القوم خمراً معنوية، وفكرة تعلق الدراويش بآل البيت "نزيلهم لا يضام" "حبيبهم لا يضام"، ووصف الدراويش أنفسهم "ساهرين الليل" "ساهورجى الليالى" "ساهر عقب ليل" وهكذا، وحتى التوسل بالأولياء المعروف بالمدد فقد استخدموا فيه الألقاب المشهورة على صورة صيغ "يا سيدنا الرفاعى، يا مقيد الأفاعى"، يا أبا العلمين يا ساكن أم عبيدة ياغ بو شموع قايدة"، وقد استخدموا في ذلك طريقة الإحلال والإبدال بالنسبة للصيغ كما يظهر في النص التالى:

يا قطب جينا الحمى ننظر كراماتك
يا قطب دا احنا رعيه من رعاياتك



http://www.rnw.nl/arabic/article/11624

وإذا كنا تلفنا بضايع من بضاعاتك
الذنب يغفر، ولكن الصفح عاداتك[14]

وينشد آخرون هذا النص مع إبدال وإحلال بعض الكلمات.

يا أبا الحمل، جينا الحمى، نرجو كراماتك
ما نقصد الهجر، دا احنا بداياتك
إذا كنا أسأنا في طلباتك
العيب من شأننا، والصفح عاداتك

* (أبا الحمل لقب لسيدي الأعصر ببهتيم)

كما يظهر في صورة ثالثة مع إحلال اسم ولي آخر:

يا بدوي جينا الساحة، نرجو بركاتك
ما نقصد الهجر، دا احنا بداياتك
إذا كنا قصرنا في طلباتك
العيب من شأننا، والصفح عاداتك

ومع ذلك فإن التأثر بالقصائد التي أنشدها الصوفية (المتعلمون) كابن الفارض وابن العربي، والبدوي والدسوقي وغيرهم، ظاهر تماماً في أشعار الدراويش الشعبية التي وإن كانت تحمل بعض الأفكار الرمزية لدى الصوفية، إلا أنها أقل إغراقا فيها وأخف حدة، شأنها في ذلك شأن التعبيرات الشعبية الأخرى، كما يشير إلى ذلك الأستاذ أحمد رشدي صالح في كتابه الأدب الشعبي عند تناوله للشعر الصوفي الشعبي وإشارته إلى أدب المعتقدات وأغاني التخمير الدينية، فقد ذكر أنها «تميل إلى التجسيد وإلى تقبل الخوارق مما يستتبع كثرة التضمينات الأسطورية، والصورة البارعة في مأثوراتهم تظهرنا على اختمار تجاربهم الفنية ونضجها المشهود»[15].

فالدراويش من الصوفية يختزلون هذه الإشارات الأسطورية والقصصية ويستحضرون بها محفوظاً من التاريخ الأسطوري والاجتماعي:

السيد إللي من الشبال مد ايده
جاب الأسير من بلاد الكفر بحديده

وهي تشير إلى كرامة البدوي «جلاب اليسير». ونص آخر يشير إلى كرامة الدسوقي عندما أخرج الطفل سليما من جوف التمساح بعد أن ابتلعه يقول:

القطب نادى من الخلوه وسره فاح
جاب الولد من البحر راكب التمساح

وليس معنى أن أشعار القصائد من تأليف أفراد معروفين، أو بمعنى آخر (متعلمين) أن الإبداع في هذا المجال كان حكراً على هذه الطبقة دون غيرها، فهناك من الدراويش الصوفية من غير المتعلمين من المبدعين والمنشدين من يمتلكون القدرة على الإبداع والتأليف، سواء كان ذلك أثناء الأداء أو كان ارتجالا لبعض النصوص، ويوضح محمد الجوهري ذلك بقوله «أن يكون الإبداع حكرا على طبقة معينة أو الطبقة الأعلى القادرة على الإنتاج والتأليف... فهذا أمر غير منطقي، حقيقة قد تكون الطبقة العليا هي التي تلتقط المبدعين من الطبقة الدنيا وتحتضنهم وتوصلهم إلى مستويات أوسع، فالطبقة العليا لديها القدرة للخروج عن المألوف فموقف التجديد (الموضة) يكون في الطبقة العليا أولا، لأنها أقدر الطبقات على التعبير. ولكن في حقيقة الأمر هو استخدام حياة فلا يوجد شيء ينتهي، إنه يتجدد»[16].

وتؤكد الشواهد الميدانية هذا الرأي إذ أن دراويش الصوفية لم يتركوا شكلا من أشكال التعبير الأدبية الشعبية إلا وصاغوا فيه أفكارهم، حتى أنهم عبروا عن تلك الأفكار في بعض الأنواع الشعبية المنقرضة كالقوما والكان وكان، ومن ذلك بعض النصوص التي كانت تغنيها إحدى المغنيات وتدعى "فاطمة الجمالية"[17]، وهي من مغنيات القرن العاشر الهجري، السادس عشر الميلادي، وهي تهنئة بأخوة وأخذ عهد فتقول في مطلع الكان وكان:

هذا النهار يصلح
نعمل وليمة هايله
لأجل هذه الأخوة
في حضرة الأجواد

إلى أن تقول

فالمصطفى قد خاوا
بالعهد بين المؤمنين
الهاشمي التهامي
من جاد بالارشاد

وفى نص آخر «تهنئة بلبس الصوف» لأحد الدراويش الذين انضموا إلى طريقة صوفية:

يا زاهداً في الدنيا
وطالبا للآخرة
إن ردت إنك تحسب
من جملة السادات
قم والبس الصوف ووافق
قوما عند الدنيا أعرضوا
وطلقوها ثلاثا
خوفا من الآفات

إلى أن تقول

والعهد مأخوذ عليك
لابن الرفاعي قدوتي
وللسطوحي(*) شيخي
ومن له الحالات
فلابس الصوف يقنع
بدُقة(**) أو ملح جريش(***)
أو كسرة أو قرقوشة(****)
تغني عن الشهوات

*السطوحي أحد ألقاب القطب المعروف السيد البدوى.

(**) ملح جريش: ملح خالص مجروش.

(***) دقة: كلمة عامية تعني خليط من الملح والسمسم.

(****) قرقوشة: قطعة الخبز الناشف.

ومن الواضح أن نزول الأفكار من الطبقات المتعلمة (الصوفية) انتقائي وليس أوتوماتيكيا، ومصحوب بإعادة تفسير وتحوير وتعديل في الوظيفة. فهذه المغنية أو هذا النص اختار بعض الأفكار الصوفية في الدعوة إلى الدروشة وتفضيل حياة الفقر والزهد وهو مقام صوفي عبر عنه كبار شعراء الصوفية بأساليب مغرقة في الرمزية. وهنا تحول النص إلى الغناء في مناسبات عديدة وقام بوظيفة جديدة وهي التطريب.

رابعا: أساليب التجديد والإبداع

من أساليب التجديد والإبداع في الشعر الصوفي الشعبي وجوه ثلاثة هي:-

1 - كيفية تطويع الشكل الأدبي القائم (القصيدة/ الموال) إلى الأداء.

2 - إدخال الآلات الموسيقية في الأداء بصورة كبيرة.

3 - إدخال بعض الألفاظ والعبارات الجديدة في ثنايا النصوص المؤداة كمظهر من مظاهر الإبداع.

فهل نستطيع أن نطبق نظرية الصيغ الشفاهية على أنواع قصيرة من الشعر الشعبي؟ عند أداء القصائد الصوفية يلجأ المنشدون إلى طريقة التقطيع إلى أجزاء حتى تتوائم مع الأداء فمثلا القصيدة التالية للدسوقي التي مطلعها:

سقاني محبوبي بكأس المحبة
فتهت عن العشاق سكرا بخلوتي
وكنت أنا الساقي لمن كان حاضرا
أطـــوف عليهــم كـرة بعد كـرة

نرى المنشد (أحمد بعزق)[18] يقطع هذين البيتين على سبيل المثال على النحو التالي:

سقاني (محبوبي) بكاس المحبة...
موسيقى (5 ثواني)
سقاني (حبيبي).... / موسيقى
(3 ثواني)
سقاني محبوبي بكاااس المحبة / موسيقى
(10 ثواني)
فتهت عن العشاااق / موسيقى
(5 ثواني)
فتهت عن العشاااق سكرا بخلوتي / موسيقى
(8 ثواني)
وكنت أنا الساااقي لمن كان حاضرا / موسيقى
(8 ثواني)
أطوف عليهم ..... / موسيقى
(3 ثواني)
أطـــوف عليهــم كـرة بعد كـرة / موسيقى
(5 ثواني)

ونلاحظ إبدال كلمة حبيبي بمحبوتي، وتفاوت المدة الزمنية لكل مقطع عن الآخر، ولا يرجع ذلك إلى عدد الكلمات في كل مقطع، وإنما يعود إلى أسلوب الأداء والتنغيم الذي يتبعه المنشد أثناء الغناء، ويختلف المنشدون في أساليب الأداء ويطلعنا الميدان على نماذج تند عن الحصر.

أما الموال فإن تغييرا كبيرا يحدث في الشكل وفي أسلوب الأداء بوصفه خلقا جديدا للنص، بالإضافة إلى الحذف والإحلال ومما يلاحظ بصدد الموال ما يلي:

1 - يطلق المنشدون ودراويش الصوفية على هذا الشكل الشعري الشعبي (الشرح) وكأنهم يميزونه عن الموال كمصطلح، إذ لا يسوغ في نظرهم أو يطلق على شكل أدبي يتناول التوحيد والمديح لفظ موال، وهم بذلك يفرقون بينه –ونقصد الشرح- وبين الموال الذي يقصرونه على التطريب لدى المغنين الشعبيين، بينما الشروح تحتوي معاني صوفية في التوحيد والمديح تشرح القلب على حد قولهم أو أنها تشرح المعاني.

2 - أدخل الدراويش تحويرا على شكل الموال المعروف من حيث بنائه الذي يعتمد على الفرشة (العتب) ثم يختم بالغطا أو (الطاقية)، ليصبح شرحاً تتوالى شطراته ويساعد على ذلك الاختلاف في طبيعة الأداء التي تفرضها الظروف، فبينما يعتمد الموال على تنغيم الصوت بحيث يبدأ بالهدوء ثم يزداد علوا حتى يقفل المغني في الشطرة الأخيرة كإجابة تتضمن الحكمة، نجد الشرح يعتمد على طبيعة الذكر وحالة المجلس، ويختار المنشدون أداءه مع بداية مجلس الذكر غالباً حيث تميل الحركة إلى الهدوء.

3 - لا يلتزم الشرح بنظام الموال من حيث الشكل (Form) بقافية الموال المعروفة على النحو التالي:-

- الرباعي (أ، أ، أ، أ)
- والخماسي (أ، أ، أ، ب، أ)
- أما السباعي (أ، أ، أ، ب، ب، أ) وهكذا.

وفي الشرح يميل الشكل إلى توحيد حرف الروي تماما بحيث تظل جميع القوافي ثابتة على روي واحد[19].

أنا ناديت على يمن(*) ، قالت نعم مالك؟
بتنده على إيه يا مريد، ياللي العيا جالك
لوكنت خالص وواصل، كان بان على حالك(**)
لما انته نوام يا مريد، منين الرضا جالك؟(***)
يا واخد العهد، روح ابكى على حالك
وإن ضحكت الناس يا مريد تكون باكى على حالك
قوم اسهر الليل يا مريد، ياكش(****) ينصلح حالك
أهل الطريقة رجال، إياك ينظروا لحالك
يلقوك ملون وغشاش وتبقى الفضيحة لك
إوعى تميل فى الطريقة، ويعجبك حالك
سيف الطريقة طويل.وإن لحقك حالك(*****)[20]

(*) يمن: اسم أنثى دلالة على الجلالة.

(**) حالك: حالتك فى الطريق.

(***) ياكش: عسى.

(****) جالك؟: جاء إليك.

(*****) حالك: قطعك.

ويقول في هذه الطريقة الشيخ رمضان فرج عويس

"الشرح بيترص على الواحدة، وممكن يزيد عدده أو يقل حتى ولو كان أربع كلمات أو إن شاله يكون ميه، فإذا بدأته بالنون تستمر على الحرف، وإذا بدأته بالره تستمر عليها زى الرحمن، القرآن، العدنان، الحنان.. أما الموال بيكون تركيبه مختلف، تبدأ بتلاتة، وفيه ستة شجر وأربعة فى الآخر يبقى 13 مثلا، أما الخمسة فيكون ثلاثة فى الأول والرابع حرف مختلف والخامس زي الثلاثة الأولين، وتقفل زي ما فتحت يعني فرش وغطا، أو طاقية".

4 - يحمل الموال غالبا فكرة أساسية واحدة عن الصبر، الزمن، الصداقة، الحبيب... وهكذا، فهو يبدأ بالفكرة ويختم بالنتيجة التي تكون على هيئة نصيحة أو حكمة يكثفها المبدع في الشطرة الأخيرة، بينما يلجأ الشرح إلى تكثيف مجموعة من الأفكار فيبدأ أحيانا بالتوحيد، ثم ينتقل إلى المدح، ثم إلى التخمير، أو التوسل، وقد يمتد إلى أكثر من ثلاثين شطرة.

ولا شك أن عوامل عديدة تؤثر في تكوين هؤلاء الأفراد المبدعين كما يشير إلى ذلك أحمد مرسي "كشفت (بعض الأبحاث) عن الدور الكبير الذي تلعبه في الشعر الشفاهي كل من المهارة الفنية الشخصية والتدريب والموهبة والذاكرة ومختلف أوجه النشاط العقلي للفرد..[21] " لقد ثبت أن أيا من حملة الفولكلور، أي كل مؤد للأعمال الشعرية الشفاهية[22] ، إنما هو – في نفس الوقت وإلى حد كبير مبدعها ومؤلفها"[23] ولن نعدم نماذج من المنشدين الذين تنطبق عليهم هذه الصفات فمنشد مثل أحمد حسنين (74) سنة يلجأ أثناء الأداء إلى الزخرفة بألفاظ وعبارات كثيرة ومتنوعة خارج النص:

1 - **يابن المدد خلى بالك، دا عمك حاله من حالك**
2 - **وإن كنت طالب رضا، يا بنى خلى بالك**
3 - **تاخد عهدهم، منين القبول جالك**
4 - **ثم اسعى بالليل، وجد ينصلح حالك**
5 - **القبر ضيق، وفيه ملكين لسؤالك**
6 - **إذا كنت عاصى، يوم الحساب يا ويلك**
7 - **وإن ضحكت الناس، كن باكى على حالك**

وعند أدائه لهذا النص نراه يقول في الشطرة الثالثة:

(تاخد عهدهم (تبوع بسرهم، وتخون ودهم، وتدعى إنك بتحبهم).
منين القبول جالك

وفي الشطرة الرابعة يقول:

(احرصوا يا رجال المدد، دا حاضر فى وسطنا القطب المتولى)
(والحق على الجمع متولى)

وفيه إشارة إلى حضور أرواح الأقطاب والأولياء الموتى إلى حضرات الذكر.

ونستطيع أن نلمس تنويعات عديدة من خلال النصوص الميدانية تكشف عن مدى ما يضفيه المنشدون المبدعون، فقد قام الباحث بالتسجيل لاثنين من المنشدين أحدهما كبير السن (معلم)، وآخر أصغر سنا (تلميذ) تلقى على يد أستاذه، وقد أدخل (التلميذ) بعض التعديلات والتحويرات على النص[24] التالي:

(1)

خمـــار(*) جمـــع الصفـا(**) شافـــوا الخمـر فـى دنـه
وتــمـايـلـو لـلـطــــرب، لـمـا شافـــوه غنـــوا
وهند ترقــص، وسعــاد ماليـــه الكـــاس علـــىّ رنـــه
وصاحب الكـيـف(***) مجبــور يمـد فمه على الكاس ويكنه
وكلهم مستنظريـــن (حضــره) النبـــى يستأذنــوا منـــه
قالوا بكام القدح يا مالى الكاس، ضحك فى الحال وبان سنه
قـــال يـــا سعـاد هاتـــى أصنـــاف الـخمـــور والنـــور
واللـــى يعجبـــه صـنـــف اعطــى لــه كـتـير منـــه
بـس قبـــل مـــا تعطيـــه، فـــى دفتر سيدنا النبى واكتبيه
وعنـــدمـــا تمضـيـــه يبـــان لــك مـــا جـرى منه

(2)

خمـــار جمـــع الصفـــا شـافـــة ل الـخمر فى دنه
تمايلـــــوا لــلـطـــرب، للمـــا شافـــوه حنـــوا
سمعـــــوا رنيـــن الكــــاس، تمـــايلـــو وغنـــوا
وكلهـــم فـــى انتظار (ساقى الأرواح)(*) يستـأذنوا منه
لما حضر ساقيها النبى ضحك فى الحـان(**) وبـــان سنـــه
نادى يا ماليـــه الكـــاس، هـــات الـخمــــور والنــــور
واللـــــى يعجبـــــه صنـــــف ادى لــــه كـتـيـــر منـــه
لكـــــن اللــــى تسقـيـــــه فــــى دفتـــره ومضيـــه
ومــــن قصتـــه تعرفيـــــه، ويبـــان لك إللى جرا منه

1 - (*) خمار: المقصود النبى (ص).
(**) جمع الصفا: الدراويش.
(***) صاحب الكيف: الدرويش.
2 - (*) ساقي الأرواح: كناية عن النبي.
(**) الحان: مجلس الذكر.

وهـذا التنويع راجع إلى إبداع مباشر يمارسه المنشدون على المادة التي يحفظونها (يشيلوها) من معلميهم»... نجد التعديلات التي يدخلها الأفراد على النصوص والألحان التي سبق أن سمعوها، ونجد التنويعات الراجعة إلى إبداع مباشر مارسه أفراد شعبيون... وعلى أن هناك بعض النقاد بل ومؤرخي الفولكلور، الذين لا ينسبون لهذه القدرات الإبداعية أي مستوى رفيع ويعتبرونها مجرد لعب بعناصر موجودة من قبل... والواقع أن هذا الكلام يمكن أن يكون صحيحا لو أننا طبقنا عليه معايير النقد الرسمي بشكل صارم، ومن وجهة النظر الفردية الصريحة، أما إذا أردنا أن نكون منصفين في تقييمه، فلابد لنا أن نعتبره إبداعا، مهما يكن تواضع وبساطة القوى المبدعة الصادر عنها(25).

وهناك طراز من المنشدين يؤلفون الشروح (المواويل) أو يلجأون إلى مؤلفين لتأليفها لهم، بسبب التحول الذي طرأ على الإنشاد باستخدام الآلات الموسيقية (العدة) في حلقات الذكر، مما جعل أكثر الأنماط قبولا لدى المنشدين والجمهور الأدوار الخفيفة، وقد ساعد معرفة أكثر المنشدين بالقراءة والكتابة وما يمتلكونه من ذواكر جيدة فضلا عن قدراتهم الإبداعية العالية، على تأليف هذا النوع من الشعر، فقد نشأوا في أحضان الطرق الصوفية وتربوا دراويش يرتادون الموالد. أضف إلى ذلك رغبة الكثير منهم في التجديد وطرح شرائط تسجيل في الأسواق وسعيهم إلى

تحقيق الشهرة من خلال هـذه الوسيلة، واندفاع بعض شركات طبع الشرائط إلى تأجير مؤلفين لتنفيـذ ذلـك، فالمنشـد يعيش حالـة عقلية في مجال الإنشـاد state of mind لكثرة تجربته ومعايشته للصوفية والدراويش، مما يجعل الصيغ والتراكيب السائدة هـي الغالبة عنده[26]، وهذا مـا يعبر عنـه أونج بقوله "الطريقـة الشفاهية تسمح للأجزاء غير المريحة من الماضي بأن تنسى بسبـب مقتضيات الحاضـر المستمر، كذلك ينوع الـرواة الشفاهيـون المهرة عن عمـد في سردهم التقليـدي، لأن جـزءا مـن مهارتهـم يتمثـل في قدرتهـم على التلاؤم مع المتلقين الجدد والمواقف الجديـدة، أو في قدرتهـم علـى التلاعـب"[27]. ويمتـد هذا التلاعب لـدى المنشديـن إلى إحلال كلمـات جديدة في القوالـب أو الصيـغ القديمة، فمثلا صيغة الشرح (الموال) التالي:

روح المريد لوصفت تمشى فوق الريح
(الصفاء)
من كتر سهر الليالى، بتصلى بالتسابيح
(سهر الليالى)
مركب الحق اتملت، من رجال مصابيح

يرددها بعض المنشدين على النحو التالي:

روح المريد لوصفت، بتسابق الصواريخ
من كتر سهر الليالى، بتعلى للمريخ
سفينه الفضاء اتملت من رجال مصابيح

وواضـح مـن هـذا الإحـلال التأثـر بألفاظ جديدة لم تعرف إلا في عهد قريب جداً.

ومهمـا يكـن من أمـر فـإن هـؤلاء المنشدين يحاولـون إدخـال هـذه الألفـاظ الجديـدة في نصوصهـم إذ «أن الإبـداع الثقافي الفردي كامن في كل ثقافة جماعية من هـذا النوع. والفرق بين شعـب وآخر وعصـر وآخر هو في عـدد وأساليب هذه الشخصيات الإيجابية المبدعة»[28].

والتعديل مـع كل هذا أمر حتمـي، إذ تساعد ظهور الفكـرة الواحدة بأشكال متعددة المنشدين علـى المـزج أو الاختيـار فيمـا بينهـا، وإلى دمج القصائـد والشـروح مـرورا من شـرح إلى آخر.



http://almuada.mam9.com/t299-topic

وهـذا التعديـل لا يأتـي بسبـب النسيـان على ما يبـدو، ولا يأتي عفويـا أو "كيفما اتفـق"؛ وذلك لعدة أسباب منها:

أولا: عدم وجود نص ثابت في الأداء.

ثانيا: أنـه لا يوجد بين المنشديـن مفهوم للحفظ الحرفي كما نعرفه نحن.

وثالثا: لأنه في بعـض مناطق القصيدة (النص) الواحدة توجد قوى عديدة تتجه إلى اتجاهات مختلفة، وعلـى المنشد ترجيـح أن يتجه نحو إحـدى هذه القـوى، فإذا كانـت خبرته قليلة بأحـد النصـوص، فإن الاتجاه يكـون تلقائيا صـوب النص الذي سمعه أكثر من بين هذه الاتجاهات[29].

ويفرض الأداء كمـا سبقـت الإشـارة إجراء تلـك التعديـلات لأن جمهـور الإنشـاد (الذكيرة والمستمعين) من الدراويش ومرتادي الموالد، يعرف النصـوص التـي يؤديهـا المنشدون فقـد استمعوا إليها عشـرات المرات، بل إن بعضهم يحفظ بعض هـذه الأشعـار، ولكـن الأداء يحقق لهـم التواجد (من الوجـد) عند سماعها، فتحدث لهم النشوة، والسعـادة وهـي لديهم بمثابـة "إعـادة اكتشاف المألـوف أو المعتاد عليه" كما يقول ألن دندس[30].

ويؤكد أداء النصوص السمات الخاصة للأدب الشفاهي ومظاهر اختلافه عن الأدب الرسمي أو المدون والتي تتجسد في "أن نصوص الأدب الشعبي بأنواعه المختلفة، حية ديناميه مرنة، تتقبل الإضافة والحذف والتعديل دائما. بينما تعيش الأنواع الأدبية الخاصة على حالتها التي أبدعها بها مؤلفوها دونما أدنى تعديل"(31).

ونستطيع أن نحدد التغيرات التي تتم في النصوص المؤداة وفق العناصر الآتية:

1 - إنشاد النص نفسه مع اختيار عدد أقل من الشطرات أو الأبيات، بسبب طرق المنشدين في إدماج بعض الشطرات مع بعضها أو ربط شطرة بأخرى.

2 - توسيع النص أو زخرفته بإضافة تفصيلات أكثر وتعليقات عليه (المنشد أحمد حسنين).

3 - إضافة مادة جديدة للنص من نص آخر، بشرط أن تتوافق مع فكرة النص الأساسي (المنشد أحمد بعزق).

4 - إحلال فكرة محل أخرى في ذات النص.

ويضع بعض المنشدين مبررات حتمية للتجديد والإبداع في النصوص الشعرية الصوفية الشعبية، ومنها:

- أن التكرار يصيب الناس بالملل ومن ثم العزوف عن المشاركة فى مجالس الذكر (السماع والذكر)، ويفطن المنشدون إلى ذلك فيلجأون إلى التنويع بإدخال نصوص جديدة ويعدلون فيما حفظوا لأن "الناس بتحب الحاجة الجديدة، ويشتاقوا ليسمعوا جديد، وبيطلبوه مرة واتنين وتلاتة" (32).

- أن التجديد ضروري لمسايرة حركة الذكر الذي يتدرج من البطئ إلى السريع فالأسرع وهكذا، مما يفرض على المنشدين أن ينوعوا من محفوظهم الشعري، فما يقدمه المنشد على مدى الليلة الواحدة يتنوع فيشمل القصائد، والشروح (المواويل) والأدوار الخفيفة، والموشح ويتنوع كذلك في كل ليلة، بل يختلف عن وعي من المنشد بذلك فهو لا يريد أن يكرر نفسه كما يقول "وقد يزيد محصول أحد المنشدين من الأشعار عن غيره أو في شكل من الأشكال إلا أن الثابت أن عليهم جميعا أن يحفظوا عددا غير محدود" منها جميعا ليغطوا به المناسبات والليالي المختلفة.

والسؤال المطروح في نهاية هذه الورقة، ما هي الصورة التي سيبدو عليها الشعر الصوفي الشعبي الذي ينشد في الموالد والحضرات مستقبلا؟ هذا ما لا يمكن الإجابة عنه ببساطة. ولكن المؤكد أن هذا النوع الأدبي الشعبي (الشعر الصوفى الشعبي) سيظل حيا طالما ظلت الصوفية وبقيت الموالد وحلقات الذكر على قيد الحياة.

الهوامش والمراجع

1 - تعتمد هذه الدراسة على بعض المنشدين ممن يؤدون الإنشاد، وقد تم التسجيل مع عدد منهم وهم الشيخ أحمد حسنين، 74 سنة، وولديه سيد ومصطفى، والشيخ حسنين عبد العاطي (54 سنة) والشيخ أحمد بعزق 42 سنة، والشيخ عبد العزيز صالح 72 سنة. ولمزيد من التفاصيل انظر إبراهيم عبد الحافظ، الشعر الصوفي الشعبي، القاهرة، المركز القومي للموسيقى والمسرح والفنون الشعبية، ع13، 2008.

2 - والتر أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، الكويت سلسلة عالم المعرفة، فبراير 1994، ص65.

3 - يان فانسينا، المأثورات الشفاهية، ترجمة أحمد مرسي، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1981، ص134.

4 - الدرويش كلمة فارسية الأصل مكونة من مقطعين در: باب، ويش: فقير وكانت تطلق في بادئ الأمر على الفقراء والمحتاجين الذين يسألون الناس إحسانا، ثم أطلقت بعد ذلك على الزاهدين من المسلمين، وقد استخدمت الكلمة في اللغات التركية واللغات الأوروبية ثم أطلقت بعد ذلك على أعضاء الطرق الصوفية. ويمكن التمييز بصفة عامة بين الصوفي ذي النزعة الفلسفية والدرويش، كما يمكن التمييز بين النظرية أو التطبيق العملي لها، فأما الصوفي



إثنوغرافيا الطب التقليدي:

حالة معالج تقليدي لمرض العصب الوِركي وسط المغرب

يونس لوكيلي
المغرب

طالما حلم الإنسان بالاحتفاظ بالصحة الجيدة والتخلص من كل ما يطرأ على الجسم من حالات المرض، تحدوه في ذلك إرادة ثابتة ومستمرة للسيطرة على المرض وكل ما يعيق الجسد عن القيام بوظائفه داخل المجتمع[1]. لذلك انتهج منذ القديم أساليب علاجية متنوعة تنوع الثقافات أسفرت فعليا عن ما يسميه الباحث الفرنسي جون بونوا تعددية الأنظمة الطبية[2] المؤكدة تاريخيا وأنثروبولوجيا، والتي تنقسم في نهاية المطاف إلى نظام حديث و آخر تقليدي.

ورغم أن ظهور الطب الحديث[3] la biomédecine وانتشاره منذ القرن التاسع عشر في مختلف بلدان العالم أدى إلى التراجع التدريجي والمطّرد للطب التقليدي لكن دون أن يختفي من ممارسات السكان في المجتمعات المحلية. في هذا السياق، يتخذ الباحث الأنثروبولوجي من هذا النوع الطبي مجالا خصبا للبحث والتحليل باعتباره ينتظم في سياق ثقافي ورمزي[4] مع الحرص على عدم الانحياز إلى أي تصنيف معياري يعتبر الأنظمة الطبية التقليدية عائقا أمام الصحة الجيدة بل هي بالأحرى أنظمة معنى ومُوجهات نحو الفعل لها وظيفة ضرورية في المجتمع[5].

من هذا المنطلق، سنحاول في هذه الدراسة أن نبحث في الشروط الأنثروبولوجية والسوسيولوجية العامة التي تجعل هذا النوع الطبي نظاما ينتج نفسه باستمرار رغم هيمنة مؤسسات الطب الحديث. تتساءل هذه الدراسة إذن: كيف يُمارس الطب التقليدي لمرض العصب الوِركي بالمغرب؟ و ما هي مصادر مشروعيته و عوامل بقائه واستمراريته؟ وما علاقته بالنظام الطبي الحديث؟

مفهوم الطب التقليدي

يقوم الطب التقليدي بالمغرب على ثلاثة روافد:

- التصورات الموروثة عن السكان الأمازيغ قبل الإسلام الذين» احتفظوا بتصوراتهم الطبية وخصائص عقليتهم البدائية، كالاعتقاد في الأرواح الشريرة: الجّنون الذين يسببون الأمراض، حيث أن هذه الأخيرة لا تعتبر اضطرابا عضويا بل مظهرا لعمل الجّنون»[6]، ولذلك يلجؤون في علاج هذه الأمراض إلى المشعوذين الذين يستعملون الممارسات السحرية من جهة، ومن جهة ثانية إلى الأضرحة التي تمثل الأولياء الذين ظهروا بعد المرحلة البربرية، وهؤلاء، أموات أو أحياء، يمثلون هيبة عظيمة ويملكون هبة الشفاء بالمعجزات أو «البركة». فهناك، إذن، بقايا الممارسات الطبية السحرية[7] في الطب التقليدي.

- والرافد الثاني، نظرية الأخلاط والأمزجة التي أسسها كل من أبقراط(سنة 460 ق م) وجاليونس (131 ب م) باعتبارهما المرجعية الطبية السائدة في العصر اليوناني الروماني . فالأول صاحب نظرية الأخلاط التي تفيد أن« بدن الإنسان يتكون مثله مثل أي جسم طبيعي، من العناصر الأربعة: التراب والماء والهواء والنار. وهذه العناصر تترتب عنها كيفيات أو طبائع أربع: اليبوسة (التراب)، والرطوبة (الماء)، والبرودة (الهواء)، والحرارة (النار). ثم شيدت على ذلك نظرية الأخلاط الأربعة التي تتألف من العناصر الأربعة كمادة ومن الكيفيات الأربعة التي تعطي لكل خلط صورته وجوهره. وهذه الأخلاط هي السوائل التي يشتمل عليها جسم الإنسان، وهي: الدم وهو حار رطب، والبلغم وهو بارد رطب، والمرة الصفراء وهي حارة يابسة، والمرة السوداء وهي باردة يابسة»[8]. والثاني جالينوس صاحب نظرية الأمزجة التي شيدها على «نظرية الكيفيات الأربع: اليبوسة والرطوبة والحرارة والبرودة التي جعل منها جوهر الأشياء. والمزاج، مزاج الأبدان والأدوية وغيرها، يتحدد من اختلاف درجة وجود هذه الكيفيات فيها. أضف إلى ذلك العوامل الخارجية مثل الإقليم والمناخ وفصول السنة والعمر الخ، وهي كلها تتدخل في تشكيل المزاج. هكذا صار «المزاج» بمثابة محصلة التوازن أو اختلاله على صعيد الأعضاء كما على صعيد البدن ككل»[9]. واستنادا على هذا الطب اليوناني الهيليني سينشأ الطب العربي بفضل كل من الرازي الذي «سينتقد الممارسات الشعوذية اللاعقلانية في الطب(...) ثم جمع شتات الأدبيات الطبية»[10] في كتابه الحاوي. ثم ابن سينا (توفي 428هـ) في «القانون في الطب»الذي«يمثل بالفعل «قانونا» فرض نفسه على المشتغلين بالطب[11] في عصره.



الصورة رقم 1 : يظهر المريض واقفا يستعد للفصد.

وفي الأخير سيأتي ابن رشد في القرن الثاني عشر ميلادي[12] الذي سينتقد النظرية الجالينوسية في الطب بل سيقدم، حسب الجابري، تصورا للطب يماثل الطب الحديث كما سطره كلود برنارد[13]، مع فارق الجهاز المفاهيمي الذي يحكم كلا منهما.

ثم الرافد الأخير المتمثل في تعاليم الطب النبوي الذي يجسد «الطب الذي تطبّب به الرسول، ووصفه لغيره (...) والذي فيه من الحكمة التي تعجز عقول أكبر الأطباء عن الوصول إليها» كما يقول ابن القيم[14]. فالطب النبوي عموما عبارة عن القواعد الحكيمة لحفظ الصحة، ومدونة للوصفات الطبيعية، وأيضا تقنيات محددة كالحجامة والكي بالنار[15]. وبالنظر إلى كتب الطب العديدة فإنها تؤكد على تصنيف المرض إلى قسمين: «مرض القلوب، ومرض الأبدان»، وتحدد ثلاث قواعد لطب الأبدان: حفظ الصحة، والحمية عن المؤذي، واستفراغ المواد الفاسدة». ويرى هنري باسكالاني أن الطب النبوي مستلهم من الطب اليهودي والمسيحي حينما كان الرسول يلتقي بأهل الديانات في أسفاره[16].

غير أنه بالانتقال إلى التقارير الدولية سنجدها تقدم تعريفا عاما ممتوعبا ففي تقرير «استراتيجية المنظمة العالمية للصحة 2002-2005 في الطب التقليدي» يعرّف كالآتي: «إن مصطلح «الطب التقليدي» عالمي، يستعمل ليعبر عن أنظمة الطب التقليدي، كالطب التقليدي الصيني، والأيورفيدا الهندية والطب العربي، وفي الوقت نفسه عن مختلف أشكال الطب الأهلي. وتتضمن علاجات الطب التقليدي، من ناحية، العلاجات الدوائية التي تستعمل الأدوية على أساس النباتات، وأطراف الحيوانات، أو المعادن. ومن ناحية ثانية، العلاجات غير الدوائية، التي تجرى بشكل رئيسي بدون الأدوية، كما نجد في حالة الوخز بالإبر، والعلاجات اليدوية و الروحية»[17].

وقد جاء تبني هذا التعريف بعد انتظار دام أزيد من عشرين سنة، عندما قررت المنظمة الاعتراف بالطب التقليدي مع انعقاد مؤتمر ألما-أتا سنة 1978 الذي خصص «للعلاجات الصحية الأولية» وتبني شعار «الصحة من أجل الجميع في أفق سنة 2000»، وحينها أقرّ هذا المؤتمر ما يلي: «إن أغلب المجتمعات لديها أطباؤها التقليديون، وهم جزء لا يتجزأ من المجموعة



الصورة رقم 2: يظهر المعالج وهو يصب الماء على مكان الفصد ويحدد بيده العرق المناسب.

والثقافة والتقاليد المحلية، وهم مستمرون على شتى الصعد في ممارسة هيبتهم الكبيرة ذات التأثير المعتبر في الممارسات الصحية المحلية. وبفضل النظام الصحي الرسمي، سيصبح هؤلاء الأطباء المحليون شركاء مهمين في تنظيم الجهود الهادفة إلى تطوير صحة المجموعة. و(ما دامت) كل المجموعات تختارهم كفاعلين صحيين داخلها، يظل ذا فائدة كبيرة اكتشاف إمكانيات إدماجهم في العلاجات الصحية الأولية، وتكوينهم لهذا الغرض.»[18] وتم الخروج بالإعلان الذي يوصي بضرورة أن: «تُستدعى على الصعيد المحلي خدمات كل الموارد الصحية- الأطباء والممرضون، والمولدات، والمساعدون والفاعلون في المجموعات المحلية، حسب الحالات والمناطق، والممارسون التقليديون- ويُهيأ الجميع اجتماعيا وتقنيا للعمل كفريق، والاستجابة للحاجيات الصحية المعبَّر عنها لدى المجموعة[19]».منذ هذا التاريخ سيدخل الطب التقليدي في اهتمامات المنظمة العالمية للصحة حيث سينظم مؤتمرا دوليا سنة 2008 وسيسفر عن إعلان بيجين الذي سيعتني أكثر بالطب التقليدي.

وقد لخص ديدي فاسان[20] دواعي هذا الاهتمام الدولي من جهة أولى في صعوبة وصول النظام العلاجي العصري إلى الساكنة القروية والشبه حضرية ما دفع المسؤولين الدوليين في التنمية الصحية إلى البحث عن إجابات بديلة لمشكل الولوج إلى جميع أنواع العلاج مع الممارسين والمعالجات التقليديات، أي عامل الولوجية. ومن جهة ثانية، عودة حركات الهويات الوطنية والثقافة الأفريقية في سياق التخلص من الاستعمار وإيجاد ممارسات ملموسة تعيد تثمين المعارف القديمة التي تعتبر مهددة من قبل زحف الحداثة، أي عامل الهوية. ومن جهة ثالثة، انجذاب الأطباء والعلماء الغربيين وكذا عدد من الإثنولوجيين إلى النزعة الطبيعية وفلسفات النظريات الإفريقية للمرض التي لعبت دورا في وفرة الأعمال التي خصصت لهذا الطب، أي عامل النزعة الطبيعية.

غير أن ديدي فاسان يرى أن هذا التعريف الذي تبنته المنظمة يعاني من ثغرتين أساسيتين: أنه يستحضر نوع العلاج بالأعشاب الطبية Pharmacopées ويستبعد الأبعاد الطقوسية والسحرية والدينية، أي البعد الاجتماعي في نهاية المطاف، وهو ما يتقلص بدوره إلى مجرد



الصورة رقم 3 : يقوم المعالج بالتشريط فوق العرق باستعمال مشرط.

جرد للنباتات والمواد والوصفات التي تُستدعى خارج أي سياق واقعي[21]. كما أنه يغيّب أيضا البعد السياسي، إذ من خلال التعرف على الطب التقليدي الذي يأخذ شكل خبرات علمية ومراكز رسمية وجمعيات المعالجين، فإن السلطة تؤسس بنيات ووسائل مراقبة الممارسات المزعجة[22].

ودفعا للالتباس الشائع بين الطب التقليدي والطب الشعبي، يرى عبد الستار السحباني أن الطب التقليدي يعني في الممارسة الطبية انتقالا من المجال العام، أي المجال المشاع بين الجميع إلى مجال الاختصاص، حيث تصبح الممارسة العلاجية موكولة إلى من تتوفر فيه شروط القيام بذلك، ومن أكدت التجارب السابقة كفاءته، وأصبح من المشهورين في الميدان. كما أن الإطار العام للمداواة يقع خارج حدود الأسرة، وبمباركتها في الغالب، وهو ما يؤكد أهمية الاختصاص، حيث أن الطب الأسري لا يمثل اختصاصا لطرف دون آخر، بل تقنية يمكن لأي كان اكتسابها وممارستها. وأخيرا فإن المستحضرات الخاصة بالمداواة معقدة وليس بالإمكان إعدادها إلا لمن يتوفر لديه الجانب الحرفي، إذ هناك تدرج في إعداد هذه المستحضرات الخاصة بكل مرض وبكل مريض[23].

وبالعودة إلى العقود الأخيرة سنجد عدة باحثين ينتمون إلى كليات الطب خصوصا، اهتموا برصد الممارسات الطبية التقليدية بالمغرب، نذكر منهم على سبيل المثال كلا من كتاب «مساهمة في دراسة الطب التقليدي بالمغرب»[24] لهنري باسكالاني. و«أوجه الطب التقليدي بالمغرب»[25] ل كليمون جيني. و«السحر والطب والشعوذة بالمغرب»[26] ل مصطفى أخميس. وغيرها من الأبحاث، بيد أن النقص الجوهري الذي تعاني منه هذه الدراسات هو تجاهلها للبعد الطقوسي والرمزي لتلك الممارسات، وهو ما سنحاول استدراكه في هذه الدراسة دون تجاهل البعد التقني الاحترافي بطبيعة الحال، وهو العمل الذي قام به، أيضا، الباحثون الأنثروبولوجيون، ونذكر من بينهم مارك أوجي[27] وجون بونوا[28] وديدي فاسان[29] وفرنسوا لابلانتين[30] وآرثر كلاينمان[31] وغيرهم.

العلاج التقليدي لمرض العصب الوركي

(دراسة حالة)

على الطريق الساحلي بين مدينتي الدار البيضاء والمحمدية، يقع دوار[32] «مزاب»،



الصورة رقم 4 : يظهر المُعالج بعد نهاية التشريط و يظهر تدفق الدم الفاسد.

على تراب الجماعة القروية عين حرودة، التي تنتمي إلى إقليم المحمدية بجهة الدار البيضاء الكبرى، ويبلغ عدد سكانها 41853 نسمة. يحدها من جهة الغرب المحيط الأطلسي، والمقاطعة الحضرية سيدي البرنوصي من جهة الشرق، والمقاطعة الحضرية عين السبع من جهة الجنوب، ومدينة المحمدية من جهة الشمال.[33] وعبر طريق مغبرة تتفرع عن الطريق الساحلي تصل إلى الدوار في أقل من عشرة دقائق مشيا على الأقدام، وبعد أن تنعطف قليلا عبر طريق التفافي تجنبا للمرور وسط الدوار تجد ساحة واسعة بجانبها بركة مائية راكدة، وقبالتها سلسلة من الفِلَل المطلة على البحر. وفي الساحة تصطف بعض السيارات والدراجات النارية، وعشرات الناس من المرضى ومرافقيهم. وعند منزل في الطرف الشرقي للساحة ينفتح باب مرآب (Garage) يوجد به معالج تقليدي مشهور بالمنطقة، يُعرف بين الناس بـ«سي لحسين»، يقصده الناس يوم الأحد (في الأيام الأخرى يعمل في مصنع تكرير البترول لاسامير) لعلاج مرض العصب الوِركي[34] أو«بوزلوم» بالتسمية المحلية.

أولا، نظام الجماعة العلاجية[35]

يتكون فضاء العلاج من قسمين، فضاء عملية "الفصد"، وهو عبارة عن مرآب تبلغ مساحته حوالي سبعة أمتار طولا، وستة أمتار عرضا، وحوالي أربع أمتار علوا، يجلس بداخله حوالي ثلاثون شخصا لتلقي العلاج، إضافة إلى هؤلاء يوجد أفراد آخرون منهم مرضى جاؤوا للعلاج، ومنهم مرافقون للمرضى متحلقون حول باب المرآب يشاهدون عملية العلاج. ومن خلال الملاحظة فهناك ثلاث مجموعات: الأولى، داخل المرآب. والثانية، تشاهد عملية العلاج، وتنتظر دورها للعلاج، وهم ما بين عشرة أفراد إلى عشرين فردا. والثالثة، توجد خارج المرآب، في الساحة، وهم مجموعات ما بين فردين إلى ستة أفراد، ومنهم من يجلس في السيارة – عددْتُ حوالي ست عشرة سيارة مركونة في الخارج – في انتظار الدّور أو أحد المرضى. والملاحظ أنه لا يتم التمييز بين الرجال والنساء، فهم يجلسون جنبا إلى جنب، ويشاهدون بعضهم البعض، رغم أن عملية القطع، تتطلب، أحيانا، تعرية الساق إلى ما فوق الركبة. إن قانون الدّور يخضع لمنطق الرقم والترتيب ولا يميز بين الرجال والنساء.



الصورة5: تدفق الدم بغزارة في الإناء، ويظل المريض حوالي عشر دقائق في انتظار خروج الدم الفاسد كاملا.

وعلى يمين مدخل المرآب يوجد فضاء عملية الدلك، وهو غرفة صغيرة لا تتجاوز مساحتها مترين على مترين مجهزة بسرير أرضي يتمدد فوقه المريض، وإلى جانبه كنبة يجلس عليها المرضى، ويشاهدون عملية الدلك في انتظار دورهم. ويحرص المعالج في هذه الأثناء على تبادل الحديث المازح مع المريض والمرضى الآخرين، حول أصلهم الجغرافي، وعن معاناتهم مع المرض، ومن جهتهم يعبرون عن قدرات هذا الرجل على العلاج.

كما أن هناك وظائف أخرى تنظم العلاقات بين المرضى من جهة، والمرضى والمعالج من جهة أخرى، يسهر عليها فريق يتكون من خمسة أشخاص (ثلاثة رجال وطفلتان)، أطلقنا عليه المجموعة المنظمة للعلاج، وتقوم بالمهام التالية:

- **تنظيم الدّور**، عندما يأتي المريض للعلاج، يحرص على الحصول على بطاقة ورقية تحمل رقم الدوّر، الذي يسمح له بمعرفة الفوج الذي سيدخل فيه من أجل الفصد. يقوم بوشتى بمهمة توزيع الدور بالبطائق، حسب طلب المريض، ويحتفظ بها إلى أن يتم النداء من قبل رشيد بالأرقام، كي يلتحق من يسمع رقمه للدخول إلى المرآب. وينظم هذا الدوّر وفق نظام الأفواج، بحيث يدخل حوالي ثلاثين مريضا في كل فوج، ولا تخلو هذه العملية من نزاعات بين المرضى، فهناك من يحضر صباحا ليأخذ البطاقة ويذهب لقضاء بعض أعماله ثم يعود ليجد الدور قد أتى عليه مما يجعل بعض المرضى الذين ظلوا ينتظرون طويلا يظنون أن الدّور تشوبه الزبونية، وأحيانا يتدخل مي الحسين شخصيا لإيضاح الأمر إلى المحتج. والتنظيم بهذا الشكل لا يلاحظ في عملية الكي، الذي يكون عدد زبائنه قليلين، فعندما يجتمع حوالي ستة إلى عشرة أشخاص، إما قدموا قصدا للكي أو صُرفوا أثناء عملية التشخيص لإجراء الكي بدل الفصد، كما سنصف لاحقا، يتحلقون حول ذلك الباب الصغير، في انتظار انتهاء مي الحسين من الممد لفوج سابق. وإذا كان القطع لا تمييز بين الرجال والنساء في الحضور، فإنه في الكي يحضر الاعتبار الجنسي في الفوج، فإما يكون الفوج نسائيا محضا أو رجاليا محضا، وذلك لأن هذا النوع من العلاج يستدعي الاضطجاع على البطن، وتخلص المريض أو المريضة من معظم ملابسه، خاصة تعرية الظهر وجزءا من الفخذين. وإذا



الصورة 6 : يظهر أحد مساعدي المعالج وهو يضع قفازا بلاستيكيا، و ينظف مكان التشريط بالماء.

كانت العادات تصمت مؤقتا لتسمح لرجل بالكي للنساء فإن المعالج يحرص على حضور أكثر من امرأة إلى العملية تجنبا للانفراد.

- **نظام دفع الأجر**: عندما ينتهي المريض من عملية العلاج، سواء بالفصد أو الكي، يتجه نحو رشيد ليسلمه الثمن، الذي يصل إلى خمسين درهما[36] في جميع الحالات، باستثناء قليل من المرضى يدفعون أقل من ذلك مقدمين عذر العوز. وهناك من يندفع إلى الأداء قبل العلاج لكن لا يقبض منه رشيد صارفا إياه إلى العلاج أولا، فالأداء لا يكون إلا بعد العلاج بالضرورة. ولا تتمثل مهمة رشيد في تسلم الأجر - تشاركه سميحة أحيانا - فقط بل أيضا في تحديد المواعيد، فعندما يتسلم الثمن، يسأل المريض: هل هذه أول مرة؟ إذا أجابه بأنها المرة الأولى، يحدد له الموعد بعد سبعة أيام، وإذا كانت المرة الثانية يطلب منه العودة بعد خمسة عشر يوما. إن تسلم الأجر بعد نهاية عملية العلاج يعزز مصداقية هذا العلاج عند المريض بكونه لا يهمه المقابل المالي بالدرجة الأولى، بل شفاء المريض وتخلصه من الألم، خاصة إذا قارناه بنظام مؤسسات الطب الحديث المسبق الدفع. كما أن قيام هذا العلاج على أُسي النية والبركة، نية المريض وبركة المعالج، يقتضي تأخير ما يرتبط بالمال، وهو انتظار تلقائي من المريض، وليس اعتباطا أن تقترن لحظتي الأداء وتحديد الموعد المقبل في نفس الوقت: إذ إن هذه اللحظة، حيث زوال الألم ودفع مقابل رمزي - بالمقارنة مع سوق العلاج - يخلفان شعورا بمصداقية هذا العلاج، ويضمنان استكمال المريض لزياراته العلاجية. إن نظام دفع الأجر لا يخلو من التقنيات التسويقية إذا صح التعبير المنسجمة مع الطبيعة التقليدية لذلك العلاج.

- **تنظيف الفضاء**: يتطلب مكان الفصد تنظيفا متواصلا بعد الانتهاء من كل فوج، فالدماء التي تتسرب وقطع الثوب التي تتناثر يقوم المكناسي (58 سنة) بصب الماء فقط - دون خلط أي مسحوق منظف - ثم يدفعه بالمكنسة خارج المرآب في عرض الساحة المقابلة. وتتكرر هذه العملية بعد كل فوج، وفي نهاية اليوم يقوم بتنظيف شامل باستعمال صابون منظف. أيضا، فإن "المخارك" أو الآنية التي يضع فيها المريض رجله أثناء عملية القطع ويسيل فيها الدم تستدعي تنظيفا تسهر عليه كل من ابتسام (14 سنة)



الصورة رقم 7 : يقوم مساعد المعالج بوضع قليل من الحناء على مكان التشريط لوقف نزيف الدم، ثم يتم التضميد بقماش أبيض.

وكوثر (11 سنة) ، اللتين تقومان بعد انتهاء كل فوج من عملية الفصد بجمع الأنية بما فيها من دماء، وإخراجها إلى مكان قرب المرآب، ويفرغان الإناء المملوء بالماء المختلط بالدم في ساحة خلاء – تبعد حوالي عشرين مترا عن المرآب – ثم تغسل باستعمال الماء والمكنسة، ثم إعادة توزيعها على المرضى الذين يجلسون داخل المرآب في انتظار عملية الفصد. وتجدر الإشارة إلى أن عملية التنظيف إجمالا لا ترضي بعض المرضى أو مرافقيهم الذين يحضرون إلى العلاج وينتقدون انعدام التعقيم: فطريقة الفصد باستعمال الإناء تؤدي إلى تسرب الدم إلى أرضية المكان مما يثير استهجان كثير من المرضى. فالأنية لا يُتخلص منها بعد كل عملية فصد لمريض أو على الأقل لا تنظف بمساحيق منظفة، ويستعملها أكثر من مريض، ولذلك يتخوفون من انتقال الأمراض المعدية. غير أن بعض المرضى – مريضين من مجموع المرضى – يصطحبون كل الأدوات اللازمة، من الإناء فالمشرط، إلى الضمادة. وهذا يحيل على أن مفهوم التعقيم يرتبط بالطب الحديث، حيث شرط الوقاية ضرورة في الممارسة الطبية، أما في العلاج التقليدي فالاحتراز ليس شرطا في الممارسة. فحسب العديد من المرضى فإن "الشفاء من الله ونحن نلتزم بالنية حينما جئنا عند هذا المعالج" ولا داعي للتفاوض حول محيط العلاج. إن قيام هذا العلاج على النية يفرض تجاهل التعقيم وعدم الاكتراث بشروط الوقاية لأن النية كاعتقاد نفسي مسبق تتنافى مع مفهوم العقلانية الذي يقوم عليه الطب الحديث. من هذا المنطلق، يجب أن يأتي المريض إلى هذا العلاج مفوضا أمره لله ثم للمعالج، والتفاوض حول ظروف وشروط العلاج يعتبر تشكيكا في العلاج كله وعدم ثقة فيه ينعكس في الأخير على فعالية العلاج.

ثانيا، سي الحسين: وراثة واحتراف وبركة

عندما يحكي سي الحسين عن ممارسته لهذه الحرفة يجد نفسه تلقائيا يستحضر والده، يقول: "تعلم والدي هذه المهنة بفضل امرأة مسنة أعطته هذه البركة، حينما كان في القرية بنواحي بنحمد. كانت المرأة تمر كل عام من القرية لتزور مقبرة القرية، فسألها أبي: أراك كل سنة تسلكين هذا الطريق، هل عندك عائلة؟ أجابت: لا، لكن أزور جدي سيدي عبد الكريم المدفون هنا". لا يضيف

سي الحسين أي حيثيات وتفاصيل أخرى توضح كيفية منح المرأة هذا العلاج لأبيه، لكن أغلب الظن أنها علمته طريقة العلاج، وسكوته عن الطريقة قد يذهب بنا إلى فرضية اختلاق القصة من أساسها، مع العلم أن والد سي الحسين كما يقول "لم يكن لوالدي غير هذا العلاج مهنة وظل يمارسه طول حياته، ولما كبر في السن وتوفي بدأت أمارس هذه المهنة أيضا منذ سنة 1983. لقد أوصاني والدي فتعلمت هذه المهنة وعرفت فيها ومارستها، والحمد لله نحقق الشفاء للناس. كان والدي يعالج العصب الوركي والبرودة وانفساخ المفصل (الفديع)... الخ. وأنا أضفت عليه العظام والمفاصل". إن "هذه الحرفة تحتاج إلى العَرْف (الاحتراف) ليس سهلا أن تقوم بالفصد، أنا كنت أرى والدي وأمارس معه، حتى تعلمت" كما يضيف سي الحسين.

يظهر إذن أن سي الحسين تعلم من أبيه علاج العصب الوركي ثم أضاف إليه علاجات/ تخصصات أخرى، لقد طور علاج العصب الوركي، فقد كان والده يعالج بالفصد فقط ثم طوره إلى الكي أيضا. يقول سي الحسين: "هذه البركة (العلاج) تركها لي الوالد، ولا يمكن أن أتخلى عنها، لأن والدي حين الموت أوصاني بالتمسك بهذه المهنة وحدث في فترة ما أن تخليت عنها، ولما أنام في الليل أرى رجلا صالحا طويل اللحية يلبس الأبيض يقف عندي ويقول: اذهب ومارس مهنتك التي أوصاك والدك عليها، وكان يحدث معي هذا حتى في اليقظة، وفورا عدت إلى ممارسة هذه المهنة". لم يعد عنصر الوراثة المقترن بالبركة (والبركة عند المعالج توازي الشهادة العلمية عند الطبيب كما يقول دانيل فريدمان[37]) بوصفها "قوة وفعل، خاصية وحالة، صفة وفضيلة في الوقت نفسه، ملموسة ومجردة، كلية الوجود ومحلية"[38] الممنوحة من المرأة المسنة هي المحدد الوحيد لممارسة سي الحسين لهذا العلاج بل أيضا رؤيا الرجل الصالح يحثه على عدم ترك هذا العلاج، وهو بذلك يؤسس وجوده على عناصر لها تأثيرها في أي مجتمع تقليدي: النسب والبركة والرؤى. بهذا المعنى يرفد سي الحسين هذه الممارسة بدلالات رمزية ودينية تمنحه شرعية علاجية داخل الحقل الطبي المحلي.

كما أن سي الحسين تعلم هذه الحرفة من والده سيقوم بدوره بتعليم ابنته سميحة (25 سنة) ممارسة الحرفة، يقول: "لقد علمت ابنتي هذه المهنة التي رغبت فيها بإرادتها، وفي نفس الوقت من أجل مساعدتي. ففي السابق كان عدد زبنائي قليلا لا يتجاوز الثلاثين وكنت مكتفيا بنفسي، أما الآن وقد أصبح عدد الزبناء حوالي المائتين يوميا، لا أستطيع لوحدي القيام بمهمتي الفصد والكي معا". إن هذا العلاج الممتد من الوالد فالابن فالحفيدة لا يعني سوى أن الجد مرر "هبة" العلاج حصرا لابنه ثم هذا الأخير لابنته سميحة لا لشخص آخر يوجد في الفضاء العلاجي (والأب كما يقول ديدي فاسان لا يمرر معرفته إلى كل أبنائه) هو تمرير لأسرار العلاج باعتبارها تراثا عائليا على حد تعبير اولفيبه شميتز[39] لأن هذا العلاج يعد هبة إلهية لا بد أن تبقى حصريا ضمن العائلة، إنه تمرير إلى نفس الدم والنسب وتأسيس للخلَف وضمان للاستمرارية التي تعني في نهاية المطاف أيضا استمرارا للمكانة الاجتماعية للعائلة وما يتبع ذلك من مردود مالي.

ثالثا: المرض والتشخيص والعلاج

تعد معرفة طبيعة المرض من قبل المعالج مقدمة ضرورية لنجاح العلاج، ولذلك حرصت في مقابلتي مع سي الحسين الاستماع إلى شرحه لتعريف المرض، يقول عنه: "يعود السياتيك إلى الفقرات "إل 1 و2 و3 و4 و5 حيث أن العصب الذي يمر بمحاذاة الفقرة 1 من العمود الفقري ينتفخ أو ينزاح عن مكانه الطبيعي، وهذا نداويه بالكي (السّخون) باستعمال الزيت من أجل إرجاعه إلى مكانه". ثم يقوم بتشخيص تلك الحالة التي لا يستطيع فيها الشخص الحركة، يقول: "بالنسبة

للشلل (يقصد صعوبة الشديدة في الحركة) يأتي للمريض من العمود الفقري خصوصا الفقرة الأخيرة ال 1 التي تنزاح عن مكانها بشكل كبير بسبب حمل شيء ثقيل وندوايه الكي (السّخون)".

وهذا ما نلاحظ سميحة تمارسه عندما يأخذ المرضى مواقعهم داخل المرآب فتبدأ في التجول على المرضى من اليمين إلى اليسار فردا فردا، وتسأل: هل هذه أول مرة؟ إذا كانت أول مرة، تسأله عن الألم الذي يحسه. وتشرع في تشخيص ألمه بواسطة معرفة طبيعة الألم ومكانه وربما قدرات/ أعراض أخرى لم ألاحظها، وإذا لم يتبين المرض تقوم بفحص مكان الألم باليد لتحدد طبيعته. يشرح سي الحسين هذه الغاية من هذه العملية: «نحن نفحص من أجل التمييز بين أنواع المرض، عصب وركي أم برودة بدون عصب وركي أو مرض آخر، إذا كان عصبا وركيا أو برودة في الدورة الدموية أقوم بالفصد، أما إذا كان شيئا آخر فلا أقوم بالفصد، فقد يكون مفصلا مخلوعا أو تزحزحا لأحد المفاصل عن مكانه، فهو كذلك يسبب هذا المرض». يحرص المعالج من خلال عملية الفحص (التّقلاب) على معرفة نوع المرض بدقة، إذا ما كان عصبا وركيا فيقوم بعملية الفصد. أما إذا كان مرضا آخر، مثل ألم في الظهر أو تمزق عضلي أو خلع فيتطلب العلاج بالكي. إن إنجاز هذه العملية تسمح ل«سميحة» باتخاذ قرار طبيعة المرض ومن ثمة تحديد نوع التدخل العلاجي، إما الفصد أو الكي «السّخُونّ» بتعبيرهم.

يقودنا سي الحسين من تعريف المرض إلى تقديم أسباب حدوثه، يظهر ذلك عندما سألته عن ماهية هذا المرض فوجد نفسه يتحدث عن أسبابه، وكأن الأسباب تصنع الماهية، فالعصب الوركي قد «يصيب الشخص بسبب رفع شيء ثقيل، فنحن لدينا عدة مفاصل وفي الوقت الذي نحمل شيئا ثقيلا يسقط المفصل عن مكانه، فيصاب الشخص بالسياتيك، أو بسبب حادثة سير أو سقطة» أو "قد يكون للمريض سيارة ويخرج منها متعرقا فيصاب بالبرد، ولما يمر الوقت بدون علاج قد يصبح سياتيك، لأن البرد يتغلغل بين فقرات العمود الفقري ويمتص لزوجتها، وهذا النوع من البرودة أكثر خطورة لأنه يصعب إخراج البرودة من فقرات العمود الفقري" حسب سي الحسين.

يبدأ العلاج فعليا منذ لحظة التشخيص حيث يتم التمييز على أساسه بين مجموعتين: مجموعة التي سينتهج معها الكي، والمجموعة التي يسلك معها الفصد. بعد ذلك يشرع المعالج في التدخل المباشر مستعملا أدوات محددة، ففي "عملية الكي يستعمل زيت الزيتون وحجرا أملس وقطعة قماش غليظ يسخن باستمرار" أما في عملية الفصد فيستعمل فيها أساسا "المِشرط والضِمادة والحِناء". ولاستعمال الحناء هنا أصل واضح في الطب النبوي فقد "كان لا يصيب النبي صلى الله عليه وسلم، قرحة ولا شوكة، إلا وضع عليها الحناء"(40)، والوضع أو الاستعمال هنا يماثل الوضع في طريقة سي الحسين إذ أن «الضماد بالحناء ينفع من الأورام الحارة الملهبة»(41)، ويلاحظ أن الحسين ليست له أي فكرة نظرية عن هذا البعد النبوي للاستعمال بل هو تعلم تلقائي عبر التقليد. أما الأداة الملفتة للنظر فهي «آلة تحريك الدورة الدموية» التي لم يحدد اسمها، لكن تستعمل حينما يلاحظ المعالج في مرحلة التشخيص أن المريض الذي سيخضع لعملية الفصد يحتاج إلى تحريك الدورة الدموية لكي تساعد على تحريك الدم وتسهيل سيلانه، ومن المؤكد أنها الآلة العصرية الوحيدة من نوعها في فضاء العلاج.

أثناء التدخل العلاجي وبعيده مباشرة لا ينسى سي الحسين أن يقدم لمرضاه نصائح لضمان فعالية العلاج، منها: استبعاد الدواء الكيميائي حيث "من يبدأ معنا العلاج لابد أن ينقطع عن الدواء، لأن الدواء الذي يصفه الطبيب مهدئ للدم، وبالتالي إذا كان الدم مستقر كيميائيا، فعندما نقوم بالفصد بالمِشرط لا يحصل النزيف وسيلان الدم، وإذا لم يحصل لا فائدة في علاجنا" كما يقول سي الحسين. وينصح

المرضى أيضا بتجنب حمل الأشياء الثقيلة «لابد من تجنب حمل أو جرّ أي شيء ثقيل». ثم لابد من اتخاذ الأوضاع السليمة في الجنس: «أنصح المرضى من النساء والرجال بتحسين وضع الجماع، أن يكون بشكل عادي وليس بطريقة جانبية كما يفعل الكثيرون. بالنسبة للنساء أتحرج منهن فأقول لهن أن يحسّن الجماع مع أزواجهن بدون أن أعطيهن أية تفاصيل». وفي الأخير يقدم نصيحة تكميلية كي «يصطحبوا معهم في العلاج أحد أفراد الأسرة ليساعدهم في حالة تعرضهم للإغماء الذي يسببه الخوف الذي يحصل لبعض المرضى جراء رؤية الدماء». أما بخصوص نظام الأكل «فلا نقدم للمريض أية نصائح لأن هذا المرض لا علاقة له بالجهاز الهضمي».

و مباشرة بعد نصائح العلاج يحدد نظام المواعيد (الأوقات) -يقوم به سي الحسين ويذكّر به أيضا رشيد وسميحة- حسب سي الحسين فتتميز بنمطيتها التي لا تتجاوز نوعين من المواعيد حسب المرض: يقول «هناك فئة نعطيها خمسة عشر يوما بين زيارة وأخرى، فمثلا عندما نقوم بعملية الفصد هذا الأسبوع نترك للمريض الأسبوع الموالي للراحة ثم يعود إلينا في الأسبوع الآخر، حينها تتبين لنا درجة تطور حالة المرض، فإذا لم يتحسن لابد من إعادة الفحص لمعرفة طبيعة الألم بالضبط، أما إذا تحسن فيأتي كل أسبوع للفصد أو الكي حسب نوع المرض». ويحرص سي الحسين أن يذكر ويؤكد أن « هناك من يشفى من الزيارة الأولى، وهناك من يحتاج إلى أسبوعين أو أكثر حسب نوع السياتيك الذي يعاني منه».

رابعا: آليات الاستقطاب والعلاقة بالطب الحديث

يراهن سي الحسين في عملية الاستقطاب على الشبكات الاجتماعية كطريقة فعّالة من أجل التسويق للعلاج، يقول:« يتزايد إقبال الناس عليّ لأنهم يسألون بعضهم ويحكون لبعضهم، فالمريض عندما يغادرني مُعافى، يخبر الناس الآخرين. وكل من يسمع ذلك، يقول مع نفسه مادام فلان شُفي، لماذا لا أذهب أيضا للعلاج، وهكذا يأتي الناس». وهذا ما تؤكده امرأة مسنة تقول:«كل منا يقول للآخر، أنا جئت من مدينة القنيطرة، فقد سمعت ابنتي من جيرانها بمدينة المحمدية عن هذا الرجل، فأخبرتني، فجئت إليه». ويقول سي الحسين بفخر «يأتيني جميع الناس، أغلبهم من الكهول نساء ورجالا، أما الشباب فقليلون».

إضافة إلى الشبكات الاجتماعية،هناك طريقة التعامل والتواصل التي يوفرها سي الحسين داخل الفضاء العلاجي، يقول:«كل مريض نعامله بالشكل المناسب، النساء لابد أن نعاملهن بطريقة جيدة، ونضحك معهن، رغم تنازعهن على الدّور، نعاملهن بشكل جيد حتى يقضين أغراضهن بسلام. ونعطي الأسبقية لكبار السن».

هكذا نلاحظ من ناحية أولى أن الشبكات الاجتماعية القائمة على الإخبار الشفوي الذي يقوم به المرضى فيما بينهم تعتبر الطريقة الأساسية لتسويق هذا العلاج. ومن ناحية أخرى فإن طريقة التواصل الفعّال الذي يقوم به سي الحسين خلال العلاج وبعده مع المرضى من حيث الحفاظ على الابتسامة والمعاملة اللطيفة مع النساء واحترام كبار السن، تعتبر أيضا عاملا من عوامل الاستقطاب. وعلى كل حال ليست هناك آليات عصرية للاستقطاب كاستعمال المنشورات الإشهارية أو غيرها.

العلاقة مع الطب الحديث: يقول سي الحسين: "للطبيب أدواته، ودرس ذلك علميا، أما أنا فالله سبحانه وتعالى أعطاني هذا العلاج في يدي. إن الفرق بيني وبين الطبيب، أنه يستعمل الآلة، وأنا لا أملك غير يدي، ما سيقوله الطبيب للمريض بالراديو أقوله أنا بيدي، هذا العلاج مزروع فينا، أما الطبيب فيستعمل جهاز الراديو ثم يقول للمريض مما يشكو". يقيم سي الحسين مقارنة دقيقة بين طريقته التي تعتمد اليد وطريقة الطبيب التي تعتمد الآلة،وهو فارق يردنا ببلاغة إلى فلسفة الطب التقليدي القائم على استعمال الموارد

الطبيعية، والطب المعاصر المعتمد على الاختراعات التكنولوجية، بل أكثر من ذلك إن طريقة علاج سي الحسين هبة إلهية ومزروعة في يده، بينما طريقة الطبيب علمية مكتسبة فضلا عن اعتمادها التقنية. وحينما سألت سي الحسين عن شكوى بعض الأطباء من منافسته لهم، أجاب: "لا داعي لأن يشتكي الطبيب، لأنني أداوي شيئا لا يستطيع الطبيب أن يداويه، فلماذا سيشتكي؟ لو أن الطبيب يداوي هذا المرض لما جاء عندي الناس. إن الناس يتعبون من الأطباء ثم يلجؤون عندي في الأخير". بكل ثقة إذن يعطي سي الحسين مشروعية لتدخله العلاجي بعبارة«أنا الملجأ الأخير» في المسار العلاجي للمريض كي يحسم في عجز الطب على العلاج. لقد أتاح المريض الفرصة الأولى للطبيب وفشل في مهمته، فلماذا إذن يشتكي! وليؤكد قدراته العلاجية المفحمة يقول:«إن الأطباء أنفسهم يزورونني للعلاج»!

خامسا : خلاصة

حاولت هذه الدراسة تناول أربعة مظاهر في الطب التقليدي لمرض العصب الوِركي: فضاء العلاج وتنظيمه، وأسس مشروعية العلاج، وتصور طبيعة المرض وإجراءات علاجه، ثم آليات الاستقطاب والعلاقة مع الطب الحديث.

في المظهر الأول تبين أن العلاج يخضع لتنظيم جماعي تعاوني مُحكم يضمن عموما السير العادي للعلاج على مستوى علاقة المرضى فيما بينهم، وعلى مستوى علاقة المرضى بالمعالج ومساعديه. وفي المظهر الثاني تبين أن البَركة التي يتحلى بها المعالج - في مقابل النيّة التي يتحلى بها المريض- مقرونة بالاحتراف (العَرْفْ) أساسان متكاملان في العملية العلاجية، مع الإلحاح على أن هذا العلاج يعد امتدادا للطب النبوي بالدرجة الأولى من خلال الفصد الذي يعد شكلا من أشكال الحجامة، والكي بطريقة الدلك ب"السّخون"، ثم في استعمال الحناء بالطريقة المأثورة عن الطب النبوي، مع تسجيل وجود فرق بيّن بين الطريقة النبوية كما وردت في الآثار وطريقة سي الحسين. كما أن المعالج يملك تصورا واضحا لطبيعة المرض، ويحمل تعريفا له وطريقة تشخيص وإجراءات علاج، وفي الأخير يتم اعتماد أسلوب في التسويق يرتكز على الشبكات الاجتماعية القائمة على الإخبار الشفوي والتواصل المباشر.ثم يتوج أسلوبه العلاجي بنظرة محددة إلى الطب الحديث مقتنعة بعجز الطب الحديث عن علاج هذا المرض وهو الأمر الذي يعطي المشروعية النهائية للتدخل العلاجي واستمراريته.

صور المقال من الكاتب

الهوامش و المراجع

1 - -Parsons talcott، The social system،New York، the free press، 1951.p 433.

2 - -Benoist Jean،Prendre soins، in، Soigner au Pluriel: Essais sur le pluralisme médical، Paris، Khartala، (« Médecines du Monde »)، 1996، p 441 (Texte disponible dans Les Classiques des sciences sociales)

3 - يؤرخ لظهور الطب الحديث بتاريخ إصدار مؤلف «مدخل إلى الطب التجريبي» ل كلود برنارد سنة 1865.

4 - Lieban w Richard.The Field of Medical Anthropology. In Landy David (Ed) Culture، Disease، and Healing (pp 1331-). New York ،Macmillan Publishing. 1977.

5 - Radi Saadia، Pluralisme médicale et biomédecine au Maroc،Dir Dialmy، Abdessamad.Faculté des lettres et des sciences humaines Dhar El Mehrez-Fès، 2002، pp 103111-

عادات وتقاليد ريفية معاصرة في الشرق الجزائري لها دلالة تاريخية

(دراسة مسحية وصفية)



http://shadipal.net/vb/threads/28494

مها عيساوي
الجزائر

تعـد منطقة الشـرق الجزائـري من أهـم المناطق التاريخية والأثرية في الجزائر لما تحتوي عليه من تراث أثري مادي وغير مادي، هذا الأخير الذي يبرز في مظاهر اجتماعية عديدة في الأرياف الممتدة ضمن نطاق سلسلة جبلية واسعة مـن الأطلس التلي منها جبال النمامشـة والأوراس وصولا بمرتفعات الإيدوغ، وبالتالي تعرض دراستنا ما شهدت الجزائر عبر تاريخها الطويل من عادات وتقاليد كثيرة، بعضها يعود في جذوره إلى آلاف السنين،

إذ ورغم الفترة الزمنية الطويلة التي تفصلنا عن فترة ازدهار الحضارة النوميدية التي كانت منتشرة في كامل الشرق الجزائري – القرن الثاني ق.م- فإنه لا تزال العديد من الممارسات والأفكار والاعتقادات وبعض العادات السلوكية العتيقة جدا، ضاربة أطنابها في المجتمع الجزائري المعاصر.

ومن هنا حري بنا أن نطرح الإشكالية الآتية: ما هي الخلفية التاريخية للعديد من الممارسات والسلوكيات والأفكار والاعتقادات التي نجدها لحد الآن في المجتمعات المونوغرافية في الشرق الجزائري؟ ولماذا منها ما اندثر بعد الإسلام ومنها ما ظل متوارثا منذ عهد المملكة النوميدية (ق.2ق.م) وعهد نوميديا السرتية خلال الاحتلال الروماني في القرن الرابع للميلاد إلى غاية الآن؟

وستعرض هذه الدراسة إلى: لمحة موجزة عن تاريخ سكان منطقة الشرق الجزائري النوميدي ووضعية سكان الأرياف، ثم تعطي صورة دقيقة ناتجة هي خلاصة لدراسة إحصائية تحليلية مسحية تتعرض لعادات وتقاليد ريفية معاصرة تعود جذورها إلى مرحلة الحضارة النوميدية وكذا لفترة الاحتلال الروماني الذي استمر في الجزائر زهاء ستة قرون (ق.1ق.م –ق.5م)، مع تقديم التفسيرات التاريخية حولها.

أولا: لمحة تاريخية عن أصل السكان في الجزائر القديمة

1 - أصل السكان و أصل التسمية

عنيت المصادر الكتابية المتخصصة بتاريخ شمال أفريقيا القديم - وفي مقدمتها مؤلَّف المؤرخ اليوناني الأكثر قدما هيرودوتس - [1] بالمجتمع اللوبي[2] أولئك السكان الذين قطنوا المنطقة المحصورة بين غرب النيل إلى سواحل المحيط الأطلسي، وتعد أول تسمية لسكان منطقة المغرب القديم.

وتشمل تلك التسمية جميع التجمعات البشرية في شمال أفريقيا. وقد دون على هذه الصورة في المصادر المادية والكتابية القديمة، فنقول: اللوبيون ونعني بهم جميع سكان الجزائر وتونس وليبيا والمغرب الأقصى القدماء.

واشتق اسم اللوبيين من كلمة (لوبه) وهو الاسم العتيق الذي كان يطلق على شمال أفريقيا، أما أصلها فقد استمد من النصوص الهيروغليفية[3] المدونة على اللوحات الحجرية[4] وجدران معابد أسر الدولتين الوسطى والحديثة بمصر القديمة[5].

2 - التطور التاريخي لتسمية سكان الجزائر القديمة

إن سكان شمال أفريقيا القديم هم الذين أطلق عليهم القدماء اللوبيين (ق 5 ق.م)، ثم النوميديين (ق.2ق.م) فالموريين (ق1ق.م) ثم الأفريقيين (ق. 1ق.م) ثم البربر (ق.7م) والأمازيغ (حاليا)، ولم يكن الجزائريون القدامى سوى جزءا من تلك المنظومة الاجتماعية وعرفوا بالنوميديين، أما في الغرب الجزائري فكانوا يعرفون بالموريين أيضا.

أ - النوميديون والموريون

وهي التسمية الغالبة على القبائل التي هي قبائل الماصيل والماصيصيل[6].

أما خلال مرحلة الاحتلال الروماني والبيزنطي فقد شاعت كلمة (مور)، وقد أطلق مصطلح (المور – Maure) ذي الجذور الفينيقية، والذي يعني الغرب على جزء كبير من سكان المغرب القديم، ثم عمم فيم بعد على كامل السكان، حتى أن سكان الأوراس كانوا (موريين) في نظر الرومان على الرغم من أنهم نوميديون تاريخيا وإداريا[7].

ب - الأفريقيون

نسبة إلى أفريقيا، والأرجح أن اسم أفريقيه يعود إلى مادة لوبية هي: يفر مضاف إليها اللاَّحق

اللاتيني (US)، وبالتالي فهي كلمة مركبة من عنصرين لوبي ولاتيني، وليست مشتقة من مادة (فرق) في اللغة العربية وإنما من كلمة (إفري)، وإنما هي كلمة ذات أصل لغوي محلي، وتعني سكان المغارات.

وأفريقيه هي عَلَم جغرافي يطلق عامة على شمال قارة أفريقيا، واستعمال هذه الصيغة يقف عند العصور القديمة بعد أن شاع استخدامه في المرحلتين الرومانية والبيزنطية[8]، إذ تغير المعنى عند مرحلة الفتح الإسلامي، ليعرف سكان المغرب القديم بالبربر[9].

ج - البربر والأمازيغ

شاعت التسمية في بداية مرحلة الفتح الإسلامي، إذ كان المسلمون ينظرون إلى بلاد المغرب القديم نظرة اعتراف بكونها وحدة عرقية حضارية، ويدركون ما يوحد بين قبائلها وما ينفرهم، وبناءً عليه أطلقوا على جموعهم تسمية واحدة.

كانت هناك فرضيات عديدة حول أصل الكلمة، من أشهرها ما أورده العلاّمة عبد الرحمن بن خلدون، الذي ذكر حول البربر ما يلي:

« البربرة بلسان العرب هي اختلاط الأصوات غير المفهومة»[10]، ويعني ذلك صعوبة فهم اللهجات التي يتكلمون بها، ولعل هذا التفسير هو الأقرب للصواب. ومنذ القرن السابع للميلاد شاعت تسمية البربر، إلا أن التسمية التي كانت في عموم معناها تفيد تسمية اللوبيين هي: الأفريقيين[11].

أما تسمية « الأمازيغ « فقد كانت موجودة أيضاً نسبةً لاسم الجد المشترك

مازيغ[12]، وقد استمرت إلى وقتنا الحاضر.

ثانياً - لمحة عن المجتمع النوميدي في الجزائر القديمة ومدى تلمس تواصل العادات والتقاليد والممارسات منه

إذا لم يكن من اليسير رسم صورة عن الحياة السياسية التي عرفها النوميديون، ودوَّنها المؤرخون القدامى في استطرادات نصوصهم الرئيسية، فإنه من الصعب رصد مظاهر الحياة اليومية والتركيبة الاجتماعية لشعب، لم نعثر له من وثائق كتابية سوى نقوش حجرية إهدائية وجنائزية ثم عملات، حيث أن المصادر اليونانية والرومانية ركزت على ذكر القبائل المنتشرة في بلاد المغرب القديم، وعلى إسباغ تسميات عليها ذات صيغة يونانية أولاتينية وتتبع مسارها التاريخي.

تُستَشَفُّ بعض ملامح المجتمع النوميدي من ثنايا كتابات بعض المؤرخين الرومان أمثال أميانوس مركلينيوس وبلينوس القديم ثم سالوستيوس واسترابون[13].

بالإضافة إلى ما خلَّفته النقوش البونية والنوميدية والتي تعد المصادر الوحيدة التي تفيد إلى حد ما في تقصي أحوال النوميديين.

1 - التعريف التاريخي بالأسرة النوميدية

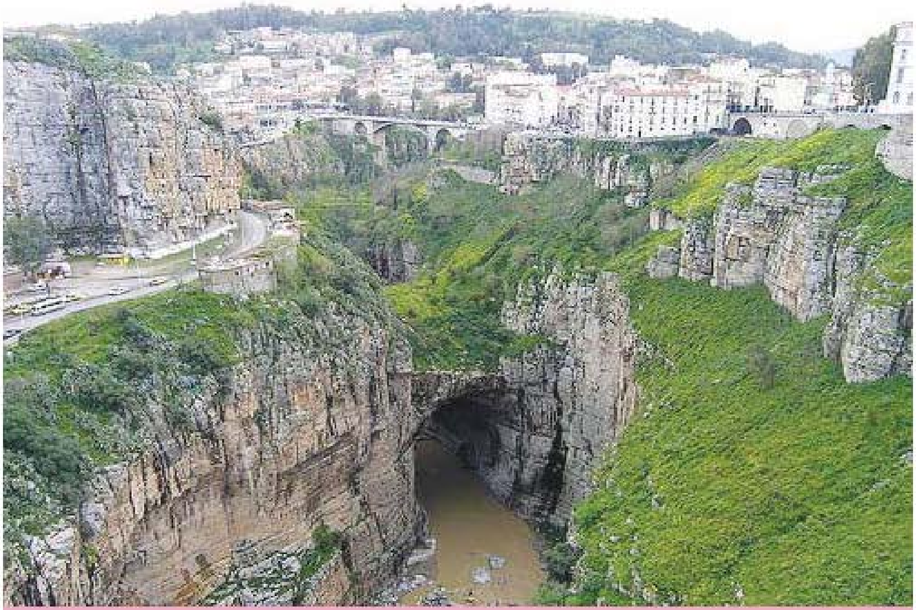
تعد عائلة مسنسن الكبرى التي تبدأ من الجد الأكبر « زلالسن » عائلة العاهل النوميدي أبوية النسب، حتى أن اسم والدته لم يرد في المصادر الكتابية رغم أنها ذكرت أن مسنسن كان يسترشد بآراء والدته التي تتقن العرافة[14].

من ذلك يبدو أن الأسرة كان أفرادها كثيري العدد، بحيث كان للعاهل مسنسن أربعة وأربعون ولدا.[15] ولا يعقل أن يكون هؤلاء الأبناء من أم واحدة، مما يجعلنا نستنتج أن الأسرة الملكية الحاكمة كان عدد الزوجات فيها كثيرا[16].

وعلى غرار بقية المجتمعات القديمة، تشكّل الأسرة الوحدة الأولى في مؤسسة التنشئة الاجتماعية النوميدية، ولها نوعان:

- الأسرة النووية

نشأت من رابطة الزواج الأحادي، وكانت تتكون من الأب وامرأة واحدة،فعادة يكتفي الرجل



http://shadipal.net/vb/threads/26494

بامرأة تكون زوجته الأولى الشرعية وأما لأبنائه، وشاع هذا النوع من الأسر في الطبقة الدنيا.

- الأسرة المختلطة

نشأت من الزواج المختلط، تعددت فيها الزوجات، وكانت تتكون من زوجة رئيسية أوعدة زوجات رئيسيات وعدد كبير من الإماء، وشاع هذا النوع من الأسر في الطبقة الثرية والحاكمة، إذ يذكر اللاتيني سالوستيوس أن تعدد الزوجات عادة لدى النوميديين، وكان الملك يوغرطة خير مثال على ذلك في (الفقرة 80) من كتابه حرب يوغرطة، ما يلي:

« تزوّج يوغرطة من إحدى بنات بوخوس، لكن في الواقع هذه الرابطة لا تعني شيئاً عند النوميديين والموريتانيين على السواء، فكل واحد يتزوج عددا من النساء، البعض عشرة، والبعض الآخر أكثر من ذلك، أما الملوك فأكثر من ذلك بكثير، وفي مثل هذه التعددية تضيع المودة بحيث لا ترقى أي منهن إلى مقام الشريكة الحقيقية فكلهن لا يوحين بغير الاحتقار»[17].

لقد كان الملوك النوميد والمور يتزوجون بكثرة بغية الإنجاب، ذلك أن كثرة الأولاد كانت عاملاً في زيادة الثروة من خلال خدمة الأبناء في ممتلكات الوالد.

2 - المرأة النوميدية

كانت المرأة النوميدية ذات ملامح جميلة، وكانت تتزوج في سنٍّ مبكرة، والبكارة شرط أساسي عند الفتاة والحفاظ عليها أمر واجب إذ تشترط العفّة قبل الزواج[18].

لقد قامت المرأة النوميدية بدور فعال في بناء الأسرة وتربية الأطفال، ويحدث أن تهرم المرأة سريعا قبل الرجل بسبب المهام المنوطة بها، فإلى جانب الحمل والولادة المتكررة فإنها تعمل في الزراعة أو في المهن اليدوية المضنية، مما يجعلها تبدو غالبا أكبر من سنها، وهذا ما يجعل الرجل يلتفت إلى نساء أكثر شبابا ونضارة، وكانت مكانة المرأة وحظوتها عند زوجها بقدر ما لها من أبناء.

لقد اتسعت ظاهرة الزواج المختلط بالأباعد فكان يؤتى بالفتيات من قبائل أخرى، فعزّزت المصاهرة من أواصر القرابة بين القبائل، كما كانت سبباً في فض النزاعات وإحلال السلم[19].

كما كان للزوج حق معاقبة الزوجة إذا ثبتت إدانتها[20].



http://www.djelfa.info/ar/news/est_algerie/1790.html

على العموم كان للمرأة دور بارز في الجانب الديني حيث وصلت إلى مرتبة « كبيرة الكاهنات» التي تساوي مرتبة « كبير الكهنة»[21]، وكانت أشهر النساء النوميديات والدة مسنسن.

أما في العهد الروماني ففي مادور كانت نسبة الزواج مرتفعة حيث تم إحصاء 113 حالة لفتاة من أصل 149 فتاة كانت في سن الزواج[22].

وتعتبر المرأة مورثة العادات والسلوكيات للأجيال.

3 - نشاطات مهنية (صناعة الفخار)

كانت المرأة تقوم بأعمال شاقة جدا، ولأنه لم تترك المصادر المادية لنا صورا أوتماثيل عن المرأة النوميدية، فإن الباحث التاريخي قد يلجأ إلى المقاربة الأنثروبولوجية في هذا المجال، وفي هذا الصدد لاحظتُ أن السواد الأعظم من نساء الأرياف لا يزلن يمارسن نشاطات مضنية في الحقول والجبال خاصة في منطقة النمامشة والأوراس. شغل مجتمع القرى والمدن الصغيرة النوميدية مهنة الفلاحة والرعي وصناعة الفخار التي شاعت في أسواق نوميديا، حيث عرف الفخار المحلي في المصادر التاريخية بالفخار النوميدي، وتعد صناعة الفخار أصيلة في الجزائر القديمة، وصنع باستعمال الدولاب والشي في التنور، وكان متميزا من حيث الطلاء والتلوين،ولم يرسم الخزاف النوميدي صورا على آنيته بنوعيها الإهدائي والجنائزي وإنما اكتفى بالتزيين الهندسي[23]، ولا يزال هذا جليا في الفخار المعاصر وخاصة في منطقة بلاد القبائل.

4 – الملابس والحلي والأدوات

لبس النوميديون الملابس الجلدية أسوة بأسلافهم الذين ذكرهم المؤرخ هيرودوتس، كما ارتدوا الملابس المنسوجة التي عرفوها بفعل احتكاكهم بالعالم الفينيقي الذي برع في فن الحياكة والأصباغ، وكانوا يلبسون فوق الجلباب المنسوج المعطف الصوفي أوالبرنس الذي يعد اللباس الأصيل الذي يتميز به الرجل ويعبر عن ثرائه ومكانته بين أفراد عائلته[24]، وكانت الحلي المتداولة هي القلائد والأساور، ومن وسائل الزينة الوشم[25].

ثالثا: رصد لبعض العادات والتقاليد الريفية المعاصرة ذات دلالة تاريخية

1 - الوشم

يعد الوشم ظاهرة اجتماعية تدخل ضمن آداب السلوك الاجتماعي،حيث أنه يرتبط بالجسد الموشوم يحيا بحياته ويموت بموته، كما يشكّل جسرا للربط بين ماهوروحي ومادي في الجسد ذاته، واشتهرت به المرأة النوميدية.

كذلك للوشم رمزية اجتماعية وسياسية قوية، فهويشكل أساس الانتماء الاجتماعي وركيزة الإحساس بالانتماء الموحد، والشعور بالهوية المشتركة والتي ساهمت في ضمان حد كبير من التناغم بين كافة أطراف القبيلة.

كما أن الوشم يحيل على هوية واضعه وانتمائه القبلي، شأنه في ذلك شأن الزخارف النسيجية المبثوثة بشكل خاص في الزرابي والألبسة الصوفية، وهوعبارة عن مجموعة من العلامات ورموز هندسية تبشر بالنضج الجسمي للمرأة، ولم يكن الوشم مجرَّد متعة وزينة، بل إنَّه كان مرتبطًا ارتباطًا عميقًا بما هومن صميم الهوية المحلية والمكانة الاجتماعية.

أما في المغرب القديم كانت تمارسه الكاهنات، وينجز في أجواء طقوسية مفعمة بالدلالات الروحية، ويقصد به استجلاب نِعَم الآلهة تانيت ورضاها واتقاء نقمتها وغضبها.

لقد اهتم بعض المؤرخين كثيرا بظاهرة الوشم عند المرأة محاولين تتبع أصوله في العصور القديمة بدءاً من لونه ووصولا بقيمته، فوجدوا أن قبائل التحنوكانت تمارسه. وكانت المرأة تعتبره ذي شأن في حياتها، وقد ارتبطت أشكاله بشكل الآلهة ومدلولاتها[26].

على كل، يعد الوشم (التكاز بالأمازيغية المعاصرة) مظهرا تاريخيا حيا بين أبناء المجتمع الريفي المغاربي لأيامنا هذه، واستمراريته دليل على ممارسته منذ أقدم العصور[27].

2 - عادات الدفن

تجدر الإشارة إلى أن هناك الكثير من القيم والتقاليد الريفية المعاصرة المتعلقة بالدفن والتي لا تزال متداولة لحد الآن ولها جذورها المغرقة في القدم، وقد حاول بعض المؤرخين من المدرسة الاستعمارية ومنهم ستيفان جزال (St. Gsell) وغابريال كامبس (G.Camps) وموريس ريغاس (M.Reygasse) وريموند فوفري (Vaufrey R[28]) انتهاج أسلوب المقارنات والمقاربات السوسيوتاريخية في رصد تلك العادات لكن انحصر ذلك في مجالات محددة.

رغم ما تنطوي عليه تلك المقاربات من مخاطر تستدعي توخي الحيطة والحذر، فإن الأنثروبولوجيا لا تزال تقدم شروحات لفهم بعض ما خفي من حياة المجتمعات الهامشية في المصادر التاريخية، وخاصة بالنسبة للمجتمعات الريفية في الأراضي النوميدية.

هذا وتعتبر عملية رصد العادات الدينية أصعب في الدراسة من العادات المرصودة في طقوس الأحوال الشخصية، والتي من اليسير تتبع الكثير من مظاهرها في المجتمعات الريفية المعاصرة بسبب قوة المعتقد.

لكن بقاء هذه العادات إلى يومنا هذا لا يعكس قوة الشعائر القديمة، وكذا استفحالها بين أبناء المجتمع بدعوى الجهل، بقدر ما يعكس سماحة مبادئ الدين الإسلامي وتلطفه بالشعوب التي اعتنقته في السماح لمن غلب عليهم الإيمان بالعرف بمواصلة استخدامهم لمثل هذه العادات.

إن هناك ثلاث حالات في الصورة الدينية للعادات الجنائزية المعاصرة هي:

- الأولى: تتعلق بعبادات وممارسات دينية مندثرة.
- الثانية: تتعلق ببدع المآتم.
- الثالثة: تتعلق ببعض العادات والتقاليد التي لم ينافها الإسلام.

إن روح الإسلام لم تجمد العادات الموروثة فقد انتقل الكثير منها عبر الزمن، مما أمكننا أن نلاحظه بسهولة تامة، وهوجوهر المقاربة التاريخية الأنثروبولوجية.

وقد قمنا من خلال عينة دراسية برصد عشرين مأتم تفصيلي في قبائل مختلفة من منطقة تبسة (إيكاتومبيلوس النوميدية) وضواحيها فيما بين سنة 2004 و2008، والنتائج كانت نسبية في المجتمع الريفي الانقسامي الذي يمثل بدوره عدة مجتمعات مونوغرافية متشابهة إلى حد كبير في عاداتها وتقاليدها المعاصرة.

إن الملاحظة الأساسية التي سجلناها في مجال المعتقد الديني هي ظاهرة التبرك بالأجداد التي لا تزال قائمة لحد الآن.

أما في مجال عادات الدفن فقد ظلت بعض العادات قائمة مثل وضع السكين على جسد المتوفى، وكسائه برداء أحمر، والطواف بالجثة قبل إخراجها من البيت، وكذا الدفن في المقابر العائلية، ثم تزويد القبر بحفرة للسوائل، وهي كلها ممارسات ثبت القيام بها الأضرحة الجنائزية ببلاد المغرب القديم من خلال الأثاث الجنائزي الذي عثر عليه في تلك الأضرحة[29].

أما الأدوات المنزلية المستخدمة في الحياة اليومية فكان جلها مصنوعة من الفخار وبعضها مصنوع من الأخشاب[30]، كما صنعت أيضا من الحلفاء ولأنها مادة قابلة للفناء السريع فلم يبق لنا من آثارها المادية شيء يذكر[31].

كانت أواني الطعام أربعة أصناف هي: أواني الطهي والشرب ثم الأكل والتخزين، وكانت بعض تلك الأواني يصنعنها النسوة، أما العائلية فقد كانت كبيرة وبسيطة، فهناك الصحون والقصاع ثم الأقداح والجرار والخوابي المتعددة الأشكال والأحجام[32].

نستنتج مما سبق، أن الحياة الاجتماعية للفرد النوميدي كانت حياة نشطة ولها خصائصها المميزة.



http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bardo_National_Museum_tanit.jpg
تانيت

3 - ممارسات وسلوكات اجتماعية معاصرة لها مدلولات تاريخية

أ- حلية الخلالة تبرز مكانة المعبودة تانيت عند المرأة النوميدية

كثيرا ما تتحلى المرأة في الشرق الجزائري بما تعرف بالإبزيم أو الخلالة أو الخامسة، وما هي في حقيقتها التاريخية سوى رمز لإلهة تانيت.

لقد كانت « تانيت» ترمز للخصوبة والإنتاج، وتكتب بالبونية « تنت» وتعرف أيضا باسم «تانيت بني بعل ». إن ابتداع المخيال النوميدي لها في صورة آلهة محلية ليس من قبيل المصادفة، وإنما يرجع إلى أن المجتمعات القبلية كانت تعطي الأولوية للمرأة التي ترى فيها رمزا للقوى الكامنة في ظاهرة الإخصاب، بحيث صوّرتها التماثيل في هيئة امرأة بوضعية الإرضاع.



http://shadipal.net/vb/threads/26494

هذا وقد توافق انتشار عبادة تانيت بالموازاة مع عبادة بعل حمون منذ القرن الخامس ق.م، فاعتبرت الإلهة الأنثى الرسمية في شرق الجزائر القديمة.

ب- الكبش الأقرن ذي الهالة حارس البيت الريفي

غالبا ما يتم تعليق قرني الكبش عند مدخل البيت، فما هي دلالته التاريخية؟

لقد عبد سكان الجزائر القديمة عددا محدودا جدا من الآلهة، وجسدوا القوة الإلهية لبعل حمون بالكبش الأقرن ذي الهالة، والذي عثر على رسوماته منقوشة منذ مرحلة الرسوم الصخرية العائدة إلى مرحلة النيوليتي، مما يؤكد بأن عبادته قديمة جدا.

وقد حافظ الكبش الأقرن على صورته البدائية دون تغيير في المغرب القديم إلى أن أقرض قرونه لاحقا إلى الإله «بعل حمون»، مما يوحي بأن عبادته في الصحراء كانت أقدم بكثير من عبادة الإله آمون في واحة سيوة، ويمكن القول أن « الكبش ذا الهالة أقدم بكثير من الإله المصري آمون[33]».

فالكبش الأقرن كان مقدسا خاصة إذا علا رأسه قرص الشمس، إذ يعد شكل القرص من الرموز المقدّسة التي لها علاقة وطيدة بالقوة والتكاثر والخصوبة هذا من جهة.

من جهة أخرى فالكبش هو الحيوان الرئيسي الذي يقود القطيع أثناء الرعي، وتلك القطعان كان يعتمد عليها في معيشة السكان الأساسية منذ آلاف السنين، ولذلك تحتل رموز الكبش الصدارة في النصب والنقوش والرسوم[34].

ج – الابتهاج بالعذرية

كان النوميديون قوما محافظين على عذرية الفتاة، بحيث اعتبروا البكارة شرطا أساسيا عند الزواج، ولذا كان لزاما على المرأة أن تلتزم بالأخلاق الحميدة التي تبعدها وتميزها عن أخلاق الرجال،.

لقد أشاد أبوليوس المادوري بهذه الفضيلة لدى المرأة في الفقرة الآتية موحيا بما تنطوي عليه عاداته وأعرافه النوميدية التي نشأ في كنفها، كما أشار إلى السعادة التي تمنحها لأهلها:

« العذراء الحسناء حتى لو كانت في منتهى الفقر تحتاج إلى مهر وافر، وتحمل لا محالة إلى

زوجها براءة سجيتها وزهرة شبابها، والبكارة ميزةٌ قيّمةٌ يثمّنها كل الأزواج، كما هو مشروع وموافق للعرف فما تلق من شيء مهرا تستطيع متى شئتَ وكيلا تظل مرتهنا أن ترده كاملا مثلما استلمته: تسدد المال وترجع العبيد وتخلي البيت وتنسحب من العقار، البكارة وحدها يتعذر إعادتها إذا تسلّمتها من بين كل مقومات المهر تبقى عند الزوج إلى الأبد»[35].



http://amsawad.wordpress.com/category/classic/

د – صورة الشبح الرهباني مستمدة من نتائج الثورة الاجتماعية الريفية[36]

هي ثورة ذات طابع اجتماعي محض، فهي كما يشير إليها المؤرخون الدينيون ثورة الريفيين الذين رفضوا المزيد من الخضوع، وقد انتفضوا على الوضع القائم في منتصف القرن الرابع للميلاد، فناصروا الدوناتيين، وعرفوا في المصادر الرومانية بالدّوارين ومعنى التسمية الرجال الذين يدورون حول مخازن الحبوب فينهبونها.

وكان نشاط هذه الثورة منطلقاً من الأرياف مستهدفاً تهديم مصالح المجتمع الأرستقراطي المدني الذي كان يرى فيه الريفيون سبب شقائهم وبؤسهم، وكان الثوار يجمعهم التجانس الاجتماعي الطبقي والتقارب في الأوضاع الاقتصادية، وقد كانت ثورة على الطبقية[37].

لقد كانت ثورة عبرت عن رفض الشريحة الاجتماعية الفقيرة للسلطة الرومانية المتعسفة والمتزلفين من الطبقة الأرستقراطية المالكة.

واستطاعت الثورة ضرب المؤسسات الإنتاجية الرومانية، فأصبح جباة الضرائب يخشون الاقتراب من الأرياف لجمع الضرائب، وانضموا إلى الدوناتيين فكانوا بمثابة الجناح العسكري للحركة، وقد ساندهم القساوسة الدوناتيون وأعانوهم كثيرا.

وفي هذا الصدد لا يزال لحد الآن في الموروث الشعبي في منطقة تبسة وضواحيها الريفية اعتقاد راسخ بأن فقراء المداشر والجياع يساندهم (الرهباني) وهو في المخيال الشعبي رجل أبيض البشرة يرتدي اللباس الصوفي الأبيض وعيناه زرقاوان وفلج الأسنان ويكثر تواجده في الأسواق الشعبية ثم لا يلبث أن يختفي بعد أن يقدم المساعدة من حبوب ومال للفقراء، فما هي الخلفية التاريخة له؟

إن المتمعن في تاريخ المنطقة يرى أن ليس هذا المخلوق الأقرب إلى الجان منه إلى الإنسان سوى ذلك القس الدوناتي الذي كان يجمع الدواري عنده الحبوب فيحملها في جنح الظلام إلى بيوت الفقراء ثم يختفي، فكان الدوناتي يطبق مبادئ المسيحية كما نادى السيد المسيح.

خاتمة

إن الدارس للتاريخ الاجتماعي عليه أن يتوخى العلميّة عند الدراسات السوسيوتاريخية للتفريق

بين ما هوسوسيولوجي وما هوتاريخي، وأن ليس كل ما هو في العرف المعاصر ذا أصول عتيقة في الجزائر القديمة، وليست بعض الظواهر المعاصرة نوميدية المنشأ والهوية.

وبانتشار الإسلام بدأت صفحة جديدة من تاريخ الجزائر، حيث ترك السكان الوثنية إلى المسيحية طواعية ثم اعتنقوا الدين الإسلامي الحنيف، ورغم ذلك بقي الكثير من الإرث النوميدي في العادات والتقاليد للبربر البتر والبربر البرانس شاهدة على قوة وأصالة الثقافة النوميدية ورسوخها عبر التاريخ، ذلك أن الدين الإسلامي الحنيف الذي جاء بلسان عربي لم يمنع البربر من ممارسة بعض عاداتهم وتقاليدهم التي رأى أنها لا تتنافى مع مبدأ التوحيد.

وبناء عليه تواصلت مجموعة كبيرة من العادات والتقاليد التي يمكن تلمسها في حياتنا الاجتماعية، ولكن من الضروري للباحثين في مجال الربط بين التاريخ والأنثروبولوجيا ألا يتفاعلوا مع أية ظاهرة معاصرة وألا يطلقوا أحكاما قبل تتبع الظاهرة المدروسة في حقب التاريخ من المصادر المادية والكتابية.

المراجع و المصادر

1 - هيرودوتس: أشهر مؤرخي الإغريق، ولد بهاليكارناس حوالي 484 ق.م، طاف العالم القديم لمدة سبعة عشر عاما، ثم استقر بأثينا، حيث وضع مؤلفاته هناك، مات حوالي 424 ق.م. عن: علي فهمي اخشيم، نصوص ليبية، ط.2، دار مكتبة الفكر، طرابلس، 1975، ص. 6.

2 - المجتمع اللوبي: تجدر الإشارة أننا نقصد هنا أصل التسمية من منظور تاريخي، ولا نقصد فيها أصل الكلمة في التعريف اللغوي، لأن أصل الكلمة كان قد ورد بصيغ عديدة فصلت فيها دراسات تاريخية كثيرة، فمثلاً نجدها على النحو الآتي في كل من المصادر المصرية وسفر التكوين « لبوو ليباهيم » أما في المعاجم العربية فقد اشتقت من « لوب» أي أرض الجفاف، وبذلك فالتعريف اللغوي للمجتمع اللوبي القديم مناف تماما لواقعه أو قد يصدق على جزء دون آخر، كأن نقول « مجتمع بلاد الجفاف «، وهذا غير منطقي من الناحية التاريخية.

3 - النصوص الهيروغليفية: هي نصوص مكتوبة بالخط المصري الأول، وتعني كلمة «هيروغليفي» «الكتابة المقدسة، حيث كان المصريون يعتقدون ان الإله تحوت الذي صوروه بشكل طائر ابي منجل هو الذي اخترعها، وهي كتابة تصويرية، تقرأ من جميع الاتجاهات، وتدون على الجدران في العمارة المصرية القديمة. لمزيد من المعلومات انظر: أنطوان زكري، اللغة المصرية القديمة (الهيروغليفية أصولها وقواعدها)، د.ط.، دار الوثائق المصرية، القاهرة، د. ت.، ص.2. و: محمد حماد، تعلم الهيروغليفية (لغة مصر القديمة وأصل الخطوط العالمية)، ط.2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991، ص. 12.

4 - اللوحات الحجرية: و تعرف أيضا بالصلايات، وهي جمع مفردها صلاية وهي قطعة من حجارة الديوريت الأسود كمثرية الشكل، تسمى صلاية لأنها ذات طابع ديني.

5 - Guy Rachet, Dictionnaire de la civilisation égyptienne, éd. Larousse, Paris, 2001, P. 149.

6 - قبائل الماصيل والماصيصيل: اتحادات قبلية نوميدية، ظهرت التسمية منذ القرن الرابع قبل الميلاد. عن:

- Stéphane Gsell, Histoire Ancienne de l'Afrique du Nord, T: V, Librairie Hachette, Paris, 1927, P.P. (95 – 96). D>Après: www.algérie-ancienne.com, Le: 152007/07/.

7 - محمد البشير شنيتي، الجزائر في ظل الاحتلال الروماني، ج. 1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص. ص. (14 – 15).

8 - محمد حسين فنطر، « اللوبيون وحدة ام شتات قبائل »، مجلة ريبال، ع:12، 2002، تونس، ص. 44.

– Stéphane Gsell, H. A.A.N., Tome: I, Librairie Hachette, Paris, 1913, P. 336.;

الأسس التخاطبية في الوشم: مقاربة لسانية



نرجس باديس
تونس

اعتنى باحثون عديدون بدراسة الأبعاد الرمزية لظاهرة الوشم قديما وحديثا. وكأيّ ظاهرة ثقافيّة، تجاذبتها علوم عرفانيــة مختلفة ساهمت في إثــراء أبعادهــا الاجتماعية والنفسـية والجماليــة. و قــد أكّــد الباحثــون علــى اختلاف اختصاصاتهــم العلميــة أنّ الوشــم وســيلة تواصــل لها علاماتها المحمّلة بالدلالات الرمزية تبعث رســالة مّا. وذهب بعــض علمــاء النفس[1] إلى أنّ الوشــم يعبّر عن شــخصية مضطربــة تجــد صعوبــة فــي التواصــل باســتعمال اللغة الطبيعية فتتّخذ الوشم وسيلة تعوّض التخاطب اللفظيّ.

اعتنى باحثون عديدون بدراسة الأبعاد الرمزية لظاهرة الوشم قديما وحديثا. وكأيّ ظاهرة ثقافيّة، تجاذبتها علوم عرفانية مختلفة ساهمت في إثراء أبعادها الاجتماعية والنفسية والجمالية. وقد أكّد الباحثون على اختلاف اختصاصاتهم العلمية أنّ الوشم وسيلة تواصل لها علاماتها المحمّلة بالدلالات الرمزية تبعث رسالة مّا. وذهب بعض علماء النفس[2] إلى أنّ الوشم يعبّر عن شخصية مضطربة تجد صعوبة في التواصل باستعمال اللغة الطبيعية فتتّخذ الوشم وسيلة تعوّض التخاطب اللفظيّ. بينما رأى البعض الآخر أنّ الوشم يحيل على لعبة إغراء تقوم على التخفّي والتجلّي[3]. ومهما كانت التأويلات الدلالية التي تحفّ بالوشم فإنّها جميعا تؤكّد معنى واحدا: بالوشم نوجّه رسالة قابلة للقراءة، ومؤسسة بذلك للتخاطب.

فالوشم حامل لرسالة ذات مضمون دلاليّ سواء أكانت صريحة بوشم عبارات وجمل أم كانت رمزية تدلّ عليها صور إبداعية أوأشكال متعارف عليها. ونحن نعتبر أنّ الأشكال كلّها في ظاهرة الوشم تأخذ القيمة التخاطبيّة نفسها ولكنها تختلف من حيث التفاوت في الجهد المبذول في التأويل الدلالي. فالناظر إلى الوشم سوف يقرأ الوشم سواء أكان في شكل رسم أم في شكل جمل. وسيبذل جهدا في تأويل دلالة ذلك الوشم باعتماد الآليات ذاتها وحسب نفس القدرات الذهنية العرفانية. فالوشم نحت على الجسد لعلامات تحمل بالضرورة معنى. ولكن هل كل ما يحمل معنى أويبعث رسالة يعدّ وسيلة تخاطب؟ أم أننا مطالبون بالتمييز في علامة مّا بين البعد الرمزي والبعد التخاطبيّ؟

في ظلّ تطور نظريات التخاطب وحرص اللسانيين على تحديد أسس وقواعد وشروط لظاهرة التخاطب لم يعد من البديهيّ أن نعتبر ظاهرة مّا تخاطبية دون أن نكون قد اختبرنا مدى ملاءمتها للأسس النظرية التي أثبتها اللسانيون في تنظيرهم لظاهرة التخاطب. ومن المعلوم أنّ المقومات الأساسية للتخاطب ولعمل التلفّظ التي أجمع عليها الباحثون[4] تتمثّل في أربعة: متكلّم مخاطب، ومتقبّل مخاطب مقصودا بالخطاب، وإطار زماني فيه يقع عمل التلفظ وإطار مكاني يتحدد بإيقاع هذا العمل. فلا يكفي وجود رسالة وباعث للرسالة كي نتحدث عن تخاطب بل لابدّ من توفر مبعوث له إليه توجّه الرسالة، ولا بدّ لكل رسالة من أن تكون مؤطّرة زمانا ومكانا بآن إيقاع حدث التلفظ. هذه الأركان الأربعة المؤسسة لمفهوم المقام التخاطبيّ[5] تؤثّر تأثيرا مباشرا في عمليّة التأويل الدلاليّ وتساعد في تحديد المعنى المقصود. فهل تتوفر هذه المقومات في ظاهرة الوشم؟ وهل تلائم نظرية التلفظ ما يتحقق منها من تخاطب؟

1) مقوّمات التخاطب في ظاهرة الوشم

لم نجد –في حدود ما اطلعنا عليه- أنّ أحدا من اللسانيين قد اعتنى بدراسة الوشم من هذا المنظار باستثناء اللسانية الفرنسية ماري آن بافو Marie-Anne Paveau [6]. فهي تعدّ من الباحثين القلائل الذين اعتنوا بدراسة ظاهرة الوشم دراسة لسانية. وقد أكّدت أنّ العناية بالوشوم (سواء أكانت كتابات أورسوما) من حيث هي "كتابات جسديّة لأشكال خطيّة جلديّة تمثّل في الآن ذاته خطاب جسد وخطابا عن الجسد" أمر مستحدث لم يسبق إليه[7].

وقد بحثت ماري آن بافو[8] في مدى ملاءمة هذا الضرب من التخاطب للمقوّمات التقليدية للتخاطب، معتمدة في ذلك نظريات التلفظ التداولية التي تقوم على وصف البنى الإنجازية في المقامات التخاطبية الإجرائية (نظرية بنفنيست ونظرية الأعمال اللغوية لأستين وسيرل)[9].

وأثارت اللسانية الفرنسية ماري آن بافو[10] مجموعة من القضايا والإشكاليات التي تعترض اللساني في دراسة البعد التخاطبي لظاهرة الوشم، إشكاليات تعكس حسب رأيها فشل نظريات التلفظ في وصف هذا النمط

من التخاطب الذي سمته بـ "التلفظ الموشوم" "énonciation tatouée» وفي تفسير آليات اشتغاله لأنّه تلفّظ ذو خصوصية شديدة. فهي ترى أنّ طبيعة السند الخطابي الذي يعتمد في الوشم من جهة وهو الجسد، وطبيعة المضامين الموشومة من جهة أخرى تحجبان المدار المتعود عليه في الإنتاج الخطابي وتجعلانها ضبابيا[11].

وقد أثارت بافو إشكاليات مهمة جدّا تعترض كل من يدرس "التلفظ الموشوم" باعتماد نظريات التلفظ تبرز تميز هذا الضرب من الخطاب من جهة، ومحدودية نجاعة نظرية التلفظ التي لم تشهد حسب رأيها تطورا منذ بنفنيست من جهة أخرى، وتنبه إلى حاجتها الملحة إلى المراجعة.

فـ "التلفظ الموشوم" يعيد توزيع أوراق التخاطب اللغوي بما أنّه يزعزع ثوابت مقومات التلفظ وهي الزوج متكلّم – مخاطب والأطر المكانية والزمانية، كما أنّه يسائل نظرية التلفظ ذاتها في بعض أسسها كما حدّدها بنفنيست: مثل ما يقتضيه عمل التلفظ من كون الذات المتلفظة جلية ومعروفة بفضل استناد عمل التلفظ إلى ما سماه بنفنيست بـ "الإجراء الآني للخطاب" « La présente instance de discours »الذي يضبط في الآن نفسه الذات المتلفظة وزمان التلفظ ومكانه. فجميع هذه المقومات تتحدد لحظة إيقاع عمل التلفظ.

هذا إضافة إلى ضرورة وجود "متقبّل من المفروض أنّه "يتقبّل" القول ويؤسس المعنى بفضل عملية التقبل ذاتها"[12]. وكأننا ببافو تعتبر "التلفظ الموشوم" مفتقرا إلى مقام تخاطبي مادي وإلى متلفظ معلوم وإلى مواجهة مع مخاطَب محدد موجه إليه الخطاب لحظة إجرائه لأنه صنف من الخطاب لا يخضع أصلا لمفهومي "الإجراء الآني للخطاب"[13] و"الحضور" في المقام التخاطبي[14] التي قامت عليهما نظرية التلفظ. ولذلك لم تنجح هذه النظرية في وصف سمة التخاطب في ظاهرة الوشم وتفسيرها.

وقد بدا لنا ذلك واضحا في العمل الثاني الذي أنجزته (Paveau 2012).فقد بيّنت فيه أنّ المتكلم في "التلفظ الموشوم" قد يكون مجهولا حينما يلتبس الأمر علينا فلا نميّز بين الواشم صانع الوشم وحامله: أيّهما يعدّ المتكلّم؟ خاصة في الحالات التي يختار فيها الواشم موضوع الوشم ويقترحه على حامل الوشم؟ أو في حالة وشم أقوال مأثورة ليست لحامل الوشم، أو في حالات وشم أشكال خطية في أماكن لا يراها حامل الوشم مثل الظهر أو أعلى الكتف؟.

كما أثارت بافو قضية المخاطب الموجه إليه الخطاب في الحالات التي يكون فيها الوشم مخفيا عن الأنظار في أماكن حميمية يمكن حجبها بالثياب، أو تلك الوشوم التي تنجز في مواضع داخلية من الجسم مثل باطن الشفة السفلى. هل يجوز في مثل هذه الحالات أن نتحدّث عن مخاطَب والحال أنّ عين الآخر لا تقع عليها ولا تتلقى الرسالة؟ هذا إضافة إلى خصوصية موضوع التلفظ في ذاته فهو يتميز بالغموض والانقسام والتوزع على مواضع مختلفة من الجسم قد يكون بعضها ظاهرا وبعضها الآخر غير ظاهر.

وترى بافو[15] أنّ مثل هذه الحالات تؤكّد الطبيعة غير التخاطبية للأشكال الخطية الموشومة، ممّا جعلها تتساءل عن وظيفة هذه الوشوم؟ وعن الغاية من وشمها؟ وانتهت بعد سبر للآراء إلى أنّ لمثل هذه الوشوم وظيفة أخرى ذات طابع وجودي: "فهذه الأشكال الخطية الجلدية هي كتابات من أجل الحياة، من أجل الوجود. هي وشوم تمثّل "علامات على الوجود" كما أكّد ميشال تورنيي :Michel Tournier «pour les Tahitiens.les tatouage sont des marques de l'existence ». وهي في ذلك مثل "التجاعيد أو الندب التي تروي حكايتنا"[16].

ولكننا نخالف بافو الرأي ونعتبر أنّ الوشم في جميع حالاته يمثل خطابا مقصودا وموجها. ولو كانت التجاعيد والندوب فعلا اختياريا توفر فيها القصد لاعتبرناها وسيلة تعبير وتخاطب.



ولكـن شتان بين فعل إرادي يكون باختيار صاحبه وبـين ظاهرة طبيعية لها علامات دالة ولكنها من صنـف العلامـة الأيقونـة التي تبلـغ معلومة لكن دون قصد تخاطبـي. لذلك نعتبر أن المقارنة بين الظاهرتين لا تستقيم كل الاستقامة.

أمّـا حـالات الوشم الأخـرى فإنهـا تستلزم حسب رأيها وضع "نحوصغير للكتابة الجسدية" لتفسـير هذا الضرب من التخاطب. وانتبهت إلى ضرورة توسيع مفهوم المقام التخاطبي وتخليصه مـن البعد المادي واعتبـاره مفهوما عرفانيا يتسع لمعطيـات غـير ماديـة مثـل الثقافـة والمعطيـات الاجتماعيـة فيساهم المحيـط في مفهومه الواسع بجميـع معطياتـه الماديـة وغير الماديـة في إنشاء الأقوال[17].

ورغـم أننـا نوافـق الباحثـة في أنّ نظريات التلفـظ التـي اعتمدتها لا تمثـل النظرية الأنجع لوصف هذا الضرب من التخاطب، فإننا نخالفها الرأي في دعوتها لوضـع "نحوصغير" لـ "التلفظ الموشوم" لأننا نفترض أنه لا يوجد "نحوصغير" و"نحوكبير" بل يوجد نحوكليّ شامل يمثّله نظام عـامٌ مجرّد لجميـع أشـكال التخاطـب ولمختلف الوجوه الإنجازية.

ونحن نعتـبر أنّ الإشكال كامـن في الاختيار النظري في حدّ ذاته وليس في نظرية التلفظ أو في خصوصيـة "التلفـظ الموشوم" كمـا بينت بلقو. فنحن نرى أنّ الطرح الذي قدمته الباحثة مغلوط لأنّها طبقت نظرية تلفظية تصف عمل التخاطب في مستـواه الإجرائـي علـى نمـط مـن الخطـاب هوليـس تلفظيا. فنحـن نحتـاج إلى نظرية أكثر شموليـة تفسر التخاطب في أشكاله المختلفة لا في شكله التلفظي فحسب.

وإن أردنا تطبيـق نظرية التلفظ كما وضعها بنفنيست فلا بـدّ من استعمـال القياس واحترام سمـة أساسيـة فيها تتمثل في أنهـا نظرية تصف الحدث التخاطبـي في آنيته أي لحظـة إجرائه،، وباستحضـار سمـة أساسيـة لمفهـوم "الإجـراء الآني" أكدهـا بنفنيسـت وهـي سمـة التجـدّد الدائـم لحدث التلفـظ باعتبار التأثـير الزماني فيـه، ممّا يجعل كل حدث تلفـظ يتميّز بالأحادية unique[18]. وإذا كان هـذا التجـدد قائمـا مـع كل إنجاز لحـدث التلفظ، فإنّـه مع "التلفظ الموشـوم" يتجدد مع كل انتبـاه إلى الوشم ونحن نعتـبر أنّ حامل الوشـم يتحكم في هـذا الإجراء باختيار الإظهـار أو الإخفاء زمانـا ومكانا. فكأنّ

الإظهار مبادرة بالخطاب والإخفاء عزوف عنه شبيه بوضع الصمت، إن كان للصمت وجود.[19] فإذا انتبهنا إلى هذه النقطة وجب أن نبحث عن مقومات التخاطب مع الوشم لحظة إيقاعه أي آن وقوع نظر الناظر على الوشم وتلقيه الرسالة التي تنبعث منه، فتكون حينها جميع مقومات الخطاب معلومة: الباث والمتقبل والزمان والمكان.

ولكن ورغم ذلك، فإنّنا نرى أنّ دراسة البعد التخاطبي للوشم لسانيا يكون أكثر جدوى باعتماد إحدى هاتين المقاربتين:

- المقاربة النحوية بالمفهوم الواسع للنحو لا بالمفهوم الضيق الذي يقصر النحو على الإعراب. والنحو في هذه المقاربة نظام شامل متعال على الإنجاز باعتباره تجريدا له، تنتظم فيه جميع المكوّنات اللغوية: المكوّن الإعرابي والمكوّن الصرفي والمكوّن الصوتي،[20] وتنتظم فيه جميعا لتؤسس النظام الدلالي وتستوعب التصورات المقامية[21]. فيكون المقام التخاطبي في هذا التصوّر مقاما مجردا ممثلا نظاميا، قابلا لأن ينجز ويُجرى على وجوه مختلفة تختلف باختلاف الأشكال التخاطبية.

- أما المقاربة الثانية، وهي التي سنعتمدها في هذا البحث، فهي مقاربة عرفانية نعتمد فيها نظرية "الإفادة" " La pertinence لصاحبيها "سباربار وولسن" Sperber & Wilson. وهي نظرية لسانية عرفانيّة ملائمة لجميع أشكال التخاطب اللفظية وغير اللفظية، تسعى إلى وضع أسس نظريّة لعمليّة التأويل الدلالي، وتعتبر اللغة "نظاما استدلاليا شكليا يمكن أن يكوّن منوالا للنظام الذي يستعمله البشر عندما ينجزون استدلالات عفوية وخاصة عندما يفسرون الأقوال"[22]

وافتراضنا أنّ بالوشم نحقق تخاطبا يستلزم أن نحدّد طبيعة هذا التخاطب. فلا يخفى أنه ضرب من التخاطب لا يستعمل الآلية التقليدية الطبيعية وهي اللغة الملفوظة المعتمدة على الأقوال، كما أنّه ليس تخاطبا قائما على الإشارة كما هو الشأن مع لغة الصمّ والبكم، فلهذه اللغة قواعدها ونظامها. فإلى أيّ ضرب من التخاطب ينتمي التخاطب بالوشم؟

لقد بدا لنا أنّ نظرية «الإفادة» تجيب عن هذا السؤال. فقد ميّز صاحباها بين صنفين من التخاطب:

- التخاطب المشفّر communication codé

- والتخاطب الإشاري الاستدلالي communication ostensive-inférentielle

والوشم حسب رأينا ضرب مخصوص من التخاطب يمكن أن تلائمه هذه النظرية اللسانية من حيث اعتباره وجها من وجوه التخاطب الإشاري الاستدلالي.

2) - التخاطب الإشاري الاستدلاليّ:

منذ بداية العناية بالأقوال المنجزة وبالخطاب مع النظريات التداولية الحديثة[23] وقع الاحتفاء بمفهوم "القصد" في دراسة اللغة. فقد أكّد قريس أنّ المعنى الذي يؤديه الخطاب والذي يسعى إليه المخَاطب هو فقط المعنى المقصود. وعلى دارس اللغة أن يعتني بهذا المعنى دون سواه لأنّ المخاطب لا يعتني هو بدوره إلا بما يريد المتكلّم أن يقوله. فقيمة الأقوال الملفوظة ليست في دلالتها الذاتية بل تكمن قيمتها في أنّه يستدلّ بها على قصد المتكلّم.

فنجاح التخاطب لا يتحقق عندما يدرك المخاطب الدلالة اللسانية للقول بل هو يتحقق حين يستدل على ما يريد المتكلم قوله. ولذلك كثيرا ما لا تؤثر زلّة اللسان في إدراك المخاطب للمعنى المقصود.

وقد ذهب سباربار وولسن[24] إلى أنّ الطرافة في تحليل قريس لا تتمثل في التنبيه إلى أنّ التخاطب الإنساني يقوم على تحديد القصد. فهذا أمر بديهي. بل إنّ طرافته تتمثل في اعتبار هذه الخاصية في التخاطب كافية. وهذا يعني أنّ القدرات الاستدلالية التي يستعملها البشر ليحددوا المقاصد كافية لتجعل





التخاطب ممكنا حتى في غياب الشفرة. وذلك في مثل هذه الأشكال التخاطبية:

أ) - كيف تشعرين؟

- تخرج من محفظتها علبة أسبرين

ب) ماري وبيار جالسان في الحديقة العمومية يلاحظ بيار قدوم بائع المثلجات الذي ترتقب ماري وصوله فيتنحّى جانبا ليمكّن ماري من رؤية البائع. تدرك ماري حركة بيار فتنتبه إلى الفضاء الذي صار متاحا لمجال رؤيتها بفضل الحركة الإشارية والمقصد منها[25].

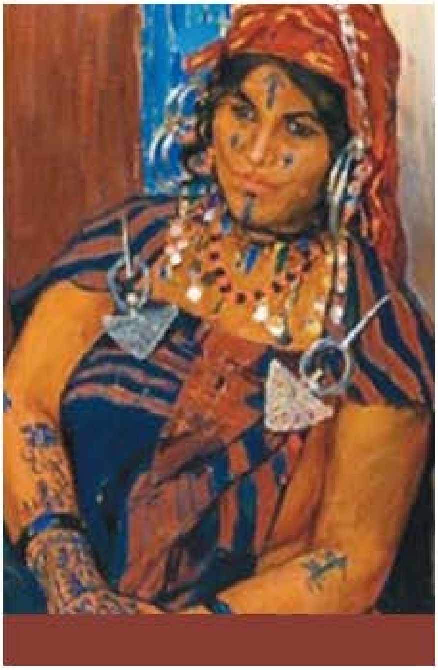
فيتحقق بذلك تخاطبا إشاريا استدلاليا يحصل بفضل "أنظمة الدخل" التي تتعامل مع المعلومات المحسوسة مثل المعلومات البصرية أوالسمعية، و"الأنظمة المركزية" التي تمزج المعلومات التي تنتجها مختلف أنظمة الدخل بالمعلومات المعروفة مسبقا في الذاكرة وتنجز مختلف المهام الاستدلالية ومن وظائف أنظمة الدخل أن تجعل التمثيلات المحسوسة تمثيلات مفهومية تؤسس المعنى[25].

وهذا الضرب من التخاطب الذي يحقق قصدا دون الاستعانة بالشفرة هو الذي سماه سبلربار وولسن «خطابا إشاريا استدلاليا». وهوضرب من التخاطب يحقق حسب الباحثين المقصدين الأساسيين للتخاطب وهما:

- المقصد الإخباري intention informative الذي يهدف إلى جعل مجموعة من الفرضيات جلية للمخاطب وإلى إحداث تغيير مباشر لفضائه العرفاني"[26].

- والمقصد التخاطبي intention communicative الذي يهدف إلى أن يجعل جليًا للمتكلّم والمخاطب معا أنّ للمتكلم هذا القصد التخاطبيّ. إذ أنّ مبدأ الإفادة يجعل القصد من الإشارة الحسية جليًا.[27]

فحسب نظرية الإفادة لا بدّ من أن نميّز بين منوالين مختلفين للتخاطب: منوال الشفرة ومنوال الاستدلال. ولئن كان منوال الشفرة لا يستغني عن المنوال الاستدلالي باعتبار البعد الرمزي للعلامات اللغوية ولارتباط دلالة الأقوال بالمقام وبالرصيد المعرفي للمتخاطبين، فإنّه مع التخاطب الاستدلالي يجوز أن تستعمل علامات مشفرة، كما يجوز أن يستقلّ عن سياق التشفير ويستغني عن اللفظ إذا ما أدرك المعنى المقصود دون تلفّظ بجمل أوبعبارات لغويّة.





وهذا النظام الاستدلالي يشتغل على تمثيلات ذهنية لا حسية، على تمثيلات لها شكل منطقي أوقضوي.[28] ولنظام التمثيل المفهومي خصائص منطقية يستمدها من كون السياقات المركزية استدلالية، فيجب أن تكون التمثيلات المفهومية قادرة على الدخول في علاقات استلزامية أوتقابلية، وأن تكون صالحة لتكون مقدمات ونتائج للقواعد الاستنتاجية. وهذه الآلية مهمة جدا في فهم الوشم وأبعاده الدلالية والرمزية كما أنّها تفسّر إمكانية اختلاف المتقبلين في التأويل فتختلف النتائج باختلاف المقدّمات.

وبما أنّ التمثيل المفهومي هو حالة ذهنية «cerebral»، فإنّه يمكن أن يكون لها خصائص أخرى غير منطقية فتكون مثلا تمثيلا سعيدا أوحزينا، وبما أنّها دماغية فإنه يمكن أن تكون لها خصائص لامنطقية أيضا مثل أن توجد في ذهن مّا في لحظة مّا لمدة معينة. وهذا ما يفسّر إمكانيات نجاح التخاطب وإمكانيات فشله. فأن يفشل المتنبه للوشم في تحديد المعنى المقصود الذي أراده صاحب الوشم وارد جدًا، شأنه في ذلك شأن فشله في تشفير الرسائل الملفوظة، رغم أنّ هذه الأخيرة تتميز بقدر من التصريح والوضوح قد لا يتوفّر في قراءة بعض الوشوم.

3) الوشم خطاب إشاري استدلالي:

يدخل الوشم حسب رأينا في باب ما يسميه سبار بار وولسن بـ «السلوك الإشاري»
«le comportement ostensif»[29]
وهو السلوك الذي «يهدف إلى جلب الانتباه إلى ظاهرة مّا»، وهو أيضا «سلوك يجعل جليّا وواضحا القصد من جعل الشيء جليا وواضحا»[30]. ويحقق من هذا السلوك الهدف من التخاطب وهو التمكّن من معلومة جديدة أوتحسين معلومة قديمة أوتغييرها واستبدالها. ويعتبر سبار بار أنّ الفضاء العرفاني للفرد يتمثّل في مجموعة من الفرضيات المتاحة له وعلى الذهن أن ينتقي الفرضية أوالفرضيات التي سيبنيها ويستعملها[31]. ويعتمد هذا الانتقاء على خاصيّة «الإفادة» فالذهن ينتقي الفرضية الأكثر إفادة بالنسبة إليه. ويمثل التخاطب وسيلة من وسائل إثراء العرفان. وتكون الفرضية الأقرب إلى قصد المتكلّم هي الفرضيّة الأكثر إفادة. وتساهم طريقة إبلاغ المعلومة في تحديد مركز الإفادة وتساعد في التوجيه نحو القصد المفيد. فمع التخاطب اللفظي المشفّر تساهم الجمل بدلالاتها اللسانية المختلفة (النحويّة والمقامية...) في

التوجيه نحو المعنى المفيد. ومع التخاطب الإشاري الاستدلالي تساهم الإشارة في حدّ ذاتها وما تتطلبه من عمليات استدلالية في انتقاء الفرضية الأكثر إفادة.

ونحن نعتقد أنّ الوشم يحقق مثل هذا الضرب من التخاطب. فالوشم إشارة مقصودة من الذات الحاملة للوشم تقصد إلى بعث رسالة إلى آخر موجّه إليه. فالوشم ينبّه الناظر إلى أنّ حامله يقصد إلى إبلاغه بمعلومة ما فيتحقق «المقصد التخاطبيّ»، كما أنّه يمثّل ضربا من التأشير يقصد إلى جلب انتباه الناظر إلى مجموعة من الفرضيات تساهم في تحديد هوية حامل الوشم وعلاقاته بالآخر أي أنّها تقدّم معلومة مّا، فيتحقق «المقصد الإخباريّ». وهذا ما يجعلنا نقيم هذا البحث على افتراض أنّ الوشم يمثّل ضربا من التخاطب الإشاري الاستدلالي.

وقد استنتجنا من تحليل سباربار[32] استراتيجية للتخاطب الإشاري تقوم على هذه المراحل:

- لابدّ أن يلاحظ الموجّه له الإشارة أنّ باعث الإشارة قد قصد إلى جلب انتباهه فلا يكفي أن ننتبه إلى الأمر بل لا بدّ من أن يوجد من ينبّهنا إليه حتى نتحدّث عن تخاطب.
- لا بدّ أن يثق الموجّه له الإشارة في وجود فائدة له يجنيها من المعلومات التي ستمكّنه منها الحركة الإشارية (هذه النقطة مهمة لأنها تميّز بين ناظر منتبه ومهتمّ وهو المؤهّل لأن يكون مخاطبا، وناظر عابر لا يعير هذه الإشارة أهمية ولا يرى فيها فائدة فلا يكون مخاطبا).
- يوجّه المخاطب عنايته إلى اتجاه الإشارة.
- ينتقي من الفضاء الذي أتاحته الإشارة ما هو مفيد بالنسبة إليه ويبني فرضياته ويرتبها حسب القوّة والضعف.

فيحقق هذا الصنف من التخاطب تبادلا للمعلومات دون استعمال بنية معجمة ودون تلفظ بأيّ لفظ. غير أنّ أهمّ ما يؤسسه هو القصد إلى التخاطب أي القصد إلى بعث رسالة وإثارة ردّ فعل من طرف مقصود بالرسالة. ويلعب الوشم دور المشير المنبّه إلى وجود هذا القصد.

ونحن نعتقد أنّ الوشم باضطلاعه بدور التنبيه يكون في ذلك بمنزلة النداء من الخطاب الملفوظ. فقد أكّد سيبويه[33] أنّ "النداء أوّل الكلام أبدا إلا أن تدعه استغناء بإقبال المخاطب عليك فهو أول كلّ كلام لك به تعطف المكلّم عليك". وهذا بالضبط ما يؤسسه الوشم. فهو يجلب إليه النظر فيحقق التفات المتقبّل وإقباله. ثم يدعوه إلى العناية بما يقوله الوشم. وقد يلقى منه بعد ذلك استجابة أو نفورا. فكيف يحقق الوشم المقصد الإخباري والمقصد التخاطبيّ؟

4) دور الجسد في إبراز القصد:

نحن نعتقد أنّ من يشم وشما هو بالضرورة يقصد إلى أن يبعث رسالة إلى طرف آخر. فإظهار الوشم على فضاء خارجي هو الجسد الذي يمثّل وسيلة ذاتية وخارجية في الآن ذاته للاتصال بالآخر هو حركة صريحة لجلب انتباه الآخر نعتقد أنّها تندرج ضمن ما سماه سباربار بـ "السلوك الإشاري" كما بينا. فالوشم يمثّل منبّها إشاريا في فضاء مخصوص هو الجسد. وهو مخصوص من حيث أننا نعتبر الجسد في حدّ ذاته يمثّل منبّها إشاريا على وجود الفرد في المحيط وفي الفضاء. فباختيار الجسد فضاء للوشم تتضخّم الإشارة وتصير أكثر بروزا.

وقد قننت العادات والتقاليد على مر العصور شروط ظهور هذا الوجود. فالإنسان في كلّ المجتمعات ليس حرا في الظهور على الشكل الذي يريد بل لحريته في التصرف في جسده حدود متعارف عليها. وكلّ تجاوز لهذه القوانين يتحوّل بالضرورة إلى منبّه إشاري يمكن أن يفهم منه الآخر أنّه يقصد إلى بعث رسالة معيّنة.

ففي القبائل التي يكون فيها الوشم من الضرورات التي لا خيار فيها – باعتبار الوشم دالا على التحول من مرحلة الطفولة إلى مرحلة

الشباب، أومن وضع العزباء إلى وضع الزوجة، أودالا على الأمومة، أوعلى الاستعداد للارتباط الخ...- يكون الوشم علامة دالة سواء أ بالحضور أم بالغياب.

وفي مثل هذه المجتمعات يكون الوشم جزءا من الجسد متمّما له، له وجود بعديّ مثل ما يطرأ على الجسد من تحولات طبيعية تكون علامة على السنّ أوعلى البلوغ أوغير ذلك. وهوما يفسّر كون الوشوم في مثل هذه المجتمعات لا تدلّ على التميّز والتفرّد بقدر ما تدلّ على مشابهة الجماعة والتماهي في المجموعة فتكون علامة انتماء. "فالوشم في المجتمعات التقليدية خلافا للوشم في المجتمعات الحديثة لا يرجعنا إلى الجسد الذاتي بل إلى الجسد الاجتماعي"[34]. إذ يمثل "نتاجا للمتخيّل الجماعي"[35]

ولم تكن الأشكال الموشومة مثيرة لإلغاز دلالي لأنّها تمثل علامات رمزية متواضعا عليها في المجموعة التي ينتمي إليها صاحب الوشم، تحمل دلالة متّفقا عليها لا خلاف فيها.

أمّا في المجتمعات الحديثة، حيث فقد الوشم وظائفه الاجتماعية وصار دالا على الفئويّة أوعلى التفرّد والذاتية، فإنّ دلالة الرسالة التي تنبعث من الوشم قد صارت أكثر غموضا وصارت مثيرة لاحتمالات تأويليّة أوسع، وتحوّلت إلى دلالات تداوليّة بامتياز، يؤثّر المقام التخاطبيّ في تحديدها فيختلف في تأويلها حسب الإطارين الزماني والمكاني وحسب خصائص المتكلّم والمخاطب العرفانية ومنزلتهما الاجتماعية وطبيعة علاقة أحدهما بالآخر.

ونحن نرى أنّ القصد إلى بعث رسالة يتجلى ويبرز باختيار الجسد فضاء للوشم. فهوضرب من الالتزام لا مجال للتملّص منه. فتميّز الوشم بالخطّ في الجسد يجعله من أقوى الوسائل التخاطبية مقارنة بالأشكال الفنية القريبة منه مثل الرسم والنحت. ذلك أنّه لا سبيل إلى الفصل بين الذات والجسد كما هوالشأن مع الرسوم الفنية فوق الورق أوفوق الحجر أوغيرهما. فلئن كانت إمكانية الفصل بين الذات والموضوع مع الأعمال الفنية قائمة، فإنّ الفصل بين الوشم وحامله يكاد يكون مستحيلا.

ونحن نعتبر أنّ هذه الخصوصية تكثّف الدلالة الرمزية للوشم وتقوّي من سماته التخاطبية. فاعتماد الجسم لكتابة الرسالة يقوّي سمة التماهي بين الذات والدلالة المقصودة، لأنّ هذا المعنى الذي عبّر عنه الوشم يتحدّى الزمان والمكان ويلازم الجسد يحيي بحياته ولا يزول إلا بزواله. وهوالتزام أخلاقي يحول دون إمكانية التملّص من المعنى ودون إمكانية تغيير الرأي أوإنكار الأمر الذي قد يحصل بمجرد تمزيق الورقة إن كانت الرسالة مكتوبة أوبمجرد الإنكار أوالاعتذار إن كانت ملفوظة.

فباختيار الجسد فضاء والوشم آليّة قد دللنا على التماهي بين الذات والموضوع. مما يجعل الرسالة المنبعثة من الوشم بمثابة الرسالة المتلفّظ بها وهذا الاعتبار جعلنا نستحسن استعمال بافولعبارة "تلفّظ موشوم"[36] « L'énonciation tatouée »، دون أن نغفل عن كون هذا التعبير لا يجوز، خاصّة بعد أن أبرزنا ضرورة التمييز بين التخاطب المشفّر والتخاطب الإشاري الاستدلالي، إلا باعتباره ضربا من القياس قائما على المشابهة.

فالوشم على الجسد، لما أبرزناه من شدة اتصاله بالذات الحاملة له، يحسبه الناظر إليه خطابا مباشرا يوجّه إليه لتبليغ معلومة أولإثارة ردّ فعل. ويمكن أن يرد المخاطب لفظيا على الوشم بعبارات استحسان أواستنكار مثلا: يقع النظر على وشم ميزان دفتاه غير معتدلين فيقول لحامله: "صدقت والله" أو"الظالم حسابه عند الله". وقد يكون الوشم في حدّ ذاته مثيرا لرد الفعل دون الانتباه إلى دلالته فيقول الناظر إليه: "أستغفر الله" أو"جهنّم وبئس المصير" فيدل على أنّ المخاطب يعتبر الوشم محرما دينيا. وقد يكون الرد بإشارة أي من صنف الخطاب الإشاري الاستدلالي الذي بواسطته بُلّغت المعلومة.

ويأخذ مفهوم الإشارة مع الوشم بعدا أعمق من المفهوم العادي الذي يتأسس على مفهوم "الإيماء بالكف والعين والحاجب....باليد والرأس...بالسبابة"[37]، أي الإشارة الحسية القابلة لأن تتطور إلى إشارة معنوية. بل نحن نعتقد أنّ الوشم يحقق بمجرّد وجوده ضربا من الإشارة إلى دلالة ضمنية غير مصرح بها يحتاج لإدراكها إلى إعمال القدرات الذهنية للوصول إلى الاستنتاجات كما بينا، تماما كما يشير عمل التلفظ بفعل إنجازي صريح إلى العمل اللغوي الذي ينشأ بإنشاء القول[38].لذلك فإنّ الوشم، حتى وإن كان من وضع شخص آخر غير حامله، أوكان شكلا مقترحا من صانع الوشم، فإنّ مجرد وجوده على جسد حامله يجعل هذا الأخير المنشئ الأول والأخير لأبعاده الدلالية، وإليه يسند المقصد التخاطبي والمقصد الإخباري. وليس لصانع الوشم أي دور في هذه العلاقة فهوعنصر خفي لا يظهر في مرحلة التخاطب. تماما كما هوشأن الواضع في النظام اللغوي فالمتكلم يستعير جهازا لغويا هوليس من وضعه غير أنّ انتقاءه واختياره لإمكانية من الإمكانيات التي يوفرها له النظام اللغوي وإنجازه للقول تغيّب عند التخاطب الواضع. فتكون العلاقة ثنائية بين المتكلم والمخاطب. ولئن كان جهاز التصويت يمتن العلاقة بين المتلفظ والقول الملفوظ، فإنّ اختيار الجسد لوشم الأشكال الخطية تجعل العلاقة بين الوشم وحامله علاقة متينة أيضا غير قابلة للفصل والقطع.

أمّا بالنسبة إلى خاصيّة الإخفاء والإظهار في الوشم حسب اختيار موضعه من الجسد، فإننا لا نوافق بافوفيما ذهبت إليه من كون الوشوم المخفية ليس لها وظيفة تخاطبية خلافا للوشوم الظاهرة لأنّ جميع الوشوم مهما كان موضعها هي قابلة للإخفاء وللإظهار حسب رغبة حامل الوشم فحتى وشوم الوجه[39] يمكن أن يقصد إلى إخفائها بواسطة حجاب أونقاب. هذا إضافة إلى أنّ الوشم في أماكن لا يقدر حامل الوشم على رؤيتها أيضا لا يمثل إشكالا خلافا لما أثبتته بافولأنّ حامل الوشم لا يحتاج إلى أن يرى الوشم فهوراسخ في الذاكرة محفوظ فيها وهومدرك تمام الإدراك أنّه إذا ترك الوشم ظاهرا فإنّه سيثير انتباه آخرين بردود فعل مختلفة. ورغم أنّ التخاطب يقتضي المواجهة بين طرفي الخطاب، فإنّ سمة المادية ليست شرطا لازما في هذا المفهوم. وهكذا تمكننا هذه المقاربة العرفانية من معالجة بعض ما بدا لبافوعائقا أمام التسليم بالبعد التخاطبي للوشم.

وقد بدا لنا أنّ الإشكاليات التي أثارتها بافوفي دراسة البعد التخاطبي في الوشم ناجمة من اعتبار نظرية التلفظ المقام التخاطبي مقاما ماديا بالضرورة، وأنّ الحضور فيه لطرفي الخطاب هوأيضا حضور مادي.وهذا الاعتبار يجعل أشكال المقامات التخاطبية الممكنة محدودة ويقصرها على نمط مخصوص من التخاطب. في حين أننا إذا اعتبرنا المقام التخاطبي مقاما مجردا قابلا للانتظام واعتبرنا الحضور حضورا تخاطبيا مجردا لا حضورا ماديا في مقام التخاطب، فإنّ النظرية تتسع حينئذ لتصف المقامات التخاطبية المادية وغير المادية فتأخذ المواجهة أشكالا مختلفة ومتعددة. وهنا تبرز نجاعة المقاربة النحوية المعتنية بالأبنية المجردة في تبيّن السمات التخاطبية. فعدم نجاح نظرية تلفظية في وصف ظاهرة ما لا يعني بالضرورة أنّ هذه الظاهرة غير تخاطبية بل قد يكون ذلك مؤشرا على ضعف في نجاعة النظرية علينا معالجته. وهوما يدعونا إلى تنويع المقاربات اللسانية في دراسة الوشم باعتباره ظاهرة تخاطبية. فينفتح المجال لمزيد البحث والتعمّق في هذا البعد.



الثقافة الموسيقية الشعبية والثقافة العالمة

علي الضو
الخرطوم

إن الحديث حول المحلية والعالمية، والأصالة والمعاصرة، والهوية والكونية، حديث أخذ حيزاً واسعاً من الجدل والحوار واختلاف وجهات النظر في كتابات كثير من المفكرين حول العالم وفي شتى ضروب الثقافة والمعرفة، وكاد يصير جدلاً بيزنطياً. ولهذا فإننا في هذه الورقة والتي تتناول العلاقة بين الثقافة الموسيقية الشعبية وتلك العالمة لا نهدف للدخول في متاهات من الجدل لتغليب وجهة النظر هذه أوتلك،

إنمـا نريـد أن نذهـب مباشـرة لمقاصدنا في تبيان واقع الحال الذي يكتنف ثقافاتنا الموسيقية الشعبيـة في عـالم تتسـارع خطـاه نحـو تضييق الفـوارق الثقافية بين الشعـوب بغرض أن تعزف على إيقاع عالمي مشترك.

ولتحقيق هـذه الغاية نبدأ بتعريفات مقتضبة لماهيـة الثقافـة الموسيقيـة الشعبية مـن ناحية، والثقافـة العالمـة مـن ناحيـة أخـرى. ثـم ندلف مباشرة للحديث عن تفسير شكل العلاقة القائمة بين الحالتين، في محاولة للإجابة على التساؤلات التاليـة: أهي علاقة تثقّـف Acculturation أم هيمنة Domination؟ وهل الثقافة العالمة أمـر معد سلفاً ويراد فرضـه بشتى الوسائل على الشعـوب المغلوبـة علـى أمرهـا، أم أنهـا عمليـة تبادليـة ديالكتيكيـة قصـد بها تقريـب الشعوب لبعضهـا عـبر الحوار، بغرض الوصـول بالعالم إلى مجتمع متجانس؟ أو لمعنى آخر الوصول إلى مجتمع "قد تتجاوز المواطنة فيه حدود البلاد، ما دام جميع سكان العالم يتكونون من أفراد ينتمون للمجتمعـات الانسانيـة، وتربـط بينهـم التقاليد والمبادئ والمشاعر والقيم المشتركة"[1].

ونختتم الورقة بمناقشة الكيفية التي يمكن أن تساعد الثقافات الموسيقية الشعبية والمحلية على المساهمـة في بنـاء الثقافة العالمـة الجارية الآن، حتى لا تصبح تلـك المجتمعات المحلية مجتمعات سالبـة لا تنتج، وتكتفي فقط باستهلاك ما ينتجه الآخرون.

تعريفات:

أولاً: الثقافة الموسيقية الشعبية

تُعرّف الثقافـة الموسيقيـة الشعبيـة بأنهـا مجموعة التقاليـد الثقافية المرتبطـة بالموسيقى والتـي تكون حاضرة عند التقـاء ما هو اجتماعي بمـا هـو موسيقـي. تلـك التقاليـد التـي ينتجها ويمارسهـا ويعيد إنتاجهـا أفـراد المجتمع الذين يصنعـون الموسيقـى أو آلاتهـا أو يشاركـون في العروض الموسيقية[2].

وتتفاعـل هـذه الثقافـة الموسيقية مـع بيئتها الاجتماعيـة والطبيعيـة، كمـا تتفاعل مـع البيئة الواسعـة ومـع التكنلوجيا والصناعـة والأحداث السياسيـة الجاريـة واتجاهات التعبـير السائدة والثقافـة الشائعـة أو المنـاخ الفكـري والفلسفـي المسيطر والذي يشارك فيه صانعو الموسيقى بقية أفراد المجتمع.

ورغم أن الثقافـة الموسيقية يمكن أن تتفاعل أو تتداخـل مـع مجـالات ثقافية أخـرى في بعض المساحات إلا أنهـا تحتفظ لنفسها بهوية مميزة، ليس على مستوى الصوت الموسيقي فحسب ولكن علـى المستوى الاجتماعي أيضـاً. فالمسموح به في أثناء العروض الموسيقية في بعض المجتمعات قد لا يُسمح به خارج هذا السياق[3].

ثانياً: الثقافة العالمة

هي ثقافةٌ عبارةٌ للحدود المجتمعية، متجاوزةٌ للسياقـات والوظائـف التـي تؤديهـا الموسيقـى للثقافـات التي تنتجهـا، وذات تفاعـلات معقدة مـن حيث الشبـكات التـي تديرهـا وممثلي تلك الشبـكات. وهي بهذه الصفة مدهشةٌ ومخيفةٌ في ذات الوقـت. ويعتقد الذين تدهشهم هذه الثقافة ويتعاملـون معهـا بتفـاؤل، أنها تتيح لهـم فرصةً جيدةً لخلق مزيد من الثراء، وأنها تشجع التناغم بين الشعوب حول العالم. ويصفون مجيء الثقافة العالمة الموحدة بأنه عملية عن طريقها سوف تنشأ أشكال مستقلة من الموسيقى المزيج أو الهجين أو ذات التداخل القومي[4].

تثقّف أم هيمنة؟

معلـوم أن التثقف، وهوالعمليـة الثانية لتعلم الثقافة بحسبان أن هناك عناصر ثقافية آتية من الخارج، يعني التغير من خلال الاتصال الثقافي الشامـل. أي الاتصـال بين ثقافتـين والذي يؤدي إلى زيـادة أوجه التشابه بينهمـا في جل الميادين الثقافية.

ويتضمن التثقف الظواهـر التي تنشأ عندما يحـدث اتصال مباشر مستمـر بين جماعات من الأفـراد تنتمـي إلى ثقافات مختلفـة، ويكون من نتيجـة ذلك حـدوث تغـير في الأنمـاط الثقافية الأصليـة عنـد إحـدى الثقافتـين أو كلتيهما[5].



http://www.chinatoday.com.cn/ctarabic/se/txt/201230/03-/content_443439.htm

وانطلاقاً من التعريف العام للتثقّف، يمكن القول بأن التثقّف الموسيقي هو: عملية عبرها يمكن لموسيقى مجتمع معين، أو جزء منها، أن تتغير نتيجة لتأثير ثقافي خارجي(6).

إن وجهة النظر التي ترى في الثقافة العالمة تثقّفاً تقول إنه في كثير من بلدان الغرب الأوروبي يوجد أثرٌ واضحٌ للموسيقى غير الغربية، وأحياناً تجد هذه الموسيقى القبول والرواج. ومن الناحية الأخرى نجد أن الموسيقى الغربية تجد القبول والرواج في مجتمعات وثقافات غير غربية. فهل تعمل الثقافة العالمة كمنشط لعملية التغيرات الاجتماعية لمجتمعات ظلت ولفترة طويلة منغلقة على ذاتها وليمت لها دراية بما يدور في العالم من حولها؟

إن الإجابة على سؤال كهذا تتوقف على مدى إدراكنا لما يحدث من حولنا في عالم اليوم من تحولات، وتفاعلنا مع ذلك بوعي تام. فالانغلاق الثقافي صار في هذا العصر أمراً صعباً، إن لم يكن مستحيلاً. وعليه، فإن سلمنا جدلاً بأن هنالك ثقافة موسيقية هجين تُطبخ الآن على نار هادئة، فما هي التساؤلات التي يجب على الثقافات الموسيقية الشعبية والمحلية أن تطرحها على نفسها حتى تتمكن من التفاعل الإيجابي وتسهم في صنع الثقافة العالمة ولا تكتفي باستهلاكها؟

في واقع الأمر تتبادر إلى الذهن عدة تساؤلات تحتاج إلى إجابات واضحة، مثل: ما هي العناصر المناسبة التي تتوافر في موسيقى الغير ولا تتعارض مع المزاج والتركيبة الثقافية المحلية والتي يمكنها التكيف معها وتبنيها، ومن ثم تسهم بها في إنتاج مثل هذه الموسيقى الهجين، والتي صار يُطلق عليها حالياً مسمى "إيقاع العالم World-beat"(7)؟ وما هي العناصر المناسبة وذات القيمة الفنية العالية والتي تتوافر في الثقافات الموسيقية الشعبية المعنية والتي يمكن تقديمها للآخرين ليقوموا بتوظيفها ودمجها ثقافياً ولهذا الغرض؟

إن الإجابة على مثل هذه التساؤلات تتطلب كثيراً من البحث والتجريب قبل البدء في إنتاج مثل هذه الموسيقى المعنية. ذلك لأن انفتاح الغرب، على سبيل المثال، على الثقافات الموسيقية خارج تقاليد الموسيقى الكلاسيكية أدى إلى تحديات صارت تواجه سيطرة تلك التقاليد على الثقافة الموسيقية الغربية نفسها. فالموسيقيون الغربيون الكلاسيكيون وعشاق هذا النوع من الموسيقى صاروا مجبرين على إعادة تقويم أفكارهم حول هذه الموسيقى وطرح تساؤلات مثل: ما الذي



http://www.artsjournal.com/slippeddisc/201212//the-orchestra-thats-planning-for-2023.html

يشكل البراعة الفنية الفائقة Virtuosity؟ وما هي وحدات قياس الجودة الموسيقية Perfection؟... وغير ذلك من تساؤلات.

كما أن الانفتاح على الثقافات الموسيقية الأخرى أيضاً أثر على المفاهيم التي كانت سائدة في الغرب والمتمثلة في ثنائية راقية/هابطة، أو جيدة/رديئة والتي كانت تطلق على الثقافات الموسيقية خارج الثقافة الموسيقية الغربية. وقد أجبر الأوروبيون على إعادة صياغة مفهوم "الموسيقى بصورة أو بأخرى تسمو فوق الثقافة"، وهو مفهوم كان سائداً وبقوة في القرن التاسع عشر.

والذين يرون في الثقافة العالمة هيمنة لا يسلمون بمثل هذه الأفكار، حيث يرى البعض أن الثقافة العالمة لا تقود إلى توحيد الثقافات كما يدعي المروجون لها، وذلك لأن الاتصالات العالمية عبر الأقمار الصناعية ومحطات التلفزة التي تراقب العالم من عل، لن تمنع الناس من إظهار ذاتيتهم والتمسك بهويتهم. ويقولون على النقيض من ذلك، بأن النظر إلى الثقافة العالمة كمهدد للذاتية الثقافية يجعل الناس أكثر تمسكاً بمكوناتهم الثقافية.

فقد ذكر سيد حريز في هذا المعنى: "إن المجموعات التقليدية عندما يتهدد الخطر كيانها ووحدتها تلتف حول ذلك الكيان بصورة دفاعية تلقائية وتلتفت إلى تراثها الذي يميز أفرادها، وسرعان ما تحدث تعبئةٌ تنتج عنها محاولة التصدي، بالإعداد النفسي وباسترجاع التاريخ وتذكُر البطولات كاستنفار وطني" (8).

ويقولون أيضاً إن هنالك مشكلة السيادة الوطنية والتي سوف تنتقص وبشدة عبر الثقافة العالمة والوسائط والشبكات التي تستخدمها. سوف تجد الحكومات الوطنية نفسها عاجزة عن التحكم في أولئك الذين ينظمون أنفسهم تحت مظلات توفر لهم الحماية: إقليمية كالاتحاد الأوروبي، وعالمية كالأمم المتحدة.

ورغم هذه النظرة المتشائمة للثقافة العالمة، إلا أننا نتعامل مع واقعٍ يصعب تصادمه وينبغي التفاعل معه إيجاباً، ولا يمكن إحداث هذا وتوظيفه لمصلحة ثقافاتنا وقضايانا إلا عبر التثقف والمشاركة. فالتثقف خيارٌ غير قهري يتم بسلامة دون استعلاء أو مؤامرة، ويتم ذلك عبر التكيُف الثقافي. وقد تُفضي تلك العملية أحياناً إلى التبني الكامل لبعض العناصر الثقافية ودمجها نهائياً في الكل الثقافي للمجتمعات التي تعيش على اتصال ولفترة طويلة. فالعالم صار



http://fareednet.blogspot.com/2013_04_01_archive.html

كما القرية، وصار البشر قريبين جداً لبعضهم البعض.

كيف تسهم الثقافات الموسيقية الشعبية في الثقافة العالمة؟

إن المرء عدوما يجهل. فكثير من المعنيين بأمر الثقافات الشعبية يجهلون كنهها. عليه وحتى نجعل من هذه الثقافات كائنات تنبض بالحياة والفعالية، يجب علينا أولاً معرفة مكونات هذه الثقافة الموسيقية الشعبية والمتمثلة في: المنظومات النغمية التي تصاغ فيها الألحان، تركيباتها الإيقاعية، مفردات البراعة الفنية الفائقة التي تتوافر فيها، الوظائف التي تؤديها للمجتمعات التي تنتجها. ويتزامن هذا مع معرفة مكونات الثقافة الموسيقية العالمة، خاصة ثقافة المجتمعات الغربية بحسبانها المركز الذي تدار منه عملية الثقافة العالمة في شتى المناحي بما في ذلك الموسيقى.

فالحالة السائدة الآن تتميز بعلائق متشعبة بين الثقافة العالمة من ناحية والثقافات المحلية والاقليمية من ناحية أخرى. والادعاء القائل بأن المركز، والذي يمثله الغرب حالياً، في تضاد مع الأطراف، أي متبقي العالم، وأن هذا المركز يغذي بشكل أو بآخر، هذه الأطراف، لا يعكس كل الحقيقة. فهذه الأطراف تؤثر أيضاً على المركز. فقد اهتم بعض علماء موسيقى الشعوب، في هذا السياق، بالتثقف الموسيقي الناتج عن أثر الموسيقى الغربية على المجتمعات الأخرى، بما في ذلك المجتمعات الأفريقية. كما اهتموا أيضاً بالأثر الذي أحدثته كذلك الموسيقى الأفريقية على بعض المجتمعات الغربية وأمريكا اللاتينية[9].

سوف تمنح هذه المعرفة الشعوب القدرة على تحديد العناصر الموسيقية ذات القيمة الفنية والمعرفية العالية التي تمتلكها وتميزها عن الغير والتي ترغب في المساهمة بها ضمن عملية التكوين الموسيقي الهجين الذي يجري الآن: هل يتمثل ذلك في إعطاء دور أكبر للتعبير بالطبول والايقاعات بوصفها الوسيط الموسيقي الأكثر شيعاً في جل الثقافات الموسيقية؟ فقد استوعب الموسيقي السنغالي دودوروز، على سبيل المثال، المفاهيم والنظريات الأوروبية التي يقوم عليها البناء الموسقي. ولكنه لم يلجأ لاستخدام الآلات الموسيقية الغربية حين أراد أن يؤلف عملاً موسيقياً إفريقياً يستوعب تلك المفاهيم ويتيح له التواصل مع الآخر. بل فزع إلى عشرات الطبول بمختلف أحجامها وأنواعها وخلط إيقاعاتها



http://whatsupbahrain.net/en/event/china-modern-youth-orchestra.html

جزئياً بالأصوات البشرية. فكان الناتج عملاً فنياً متميزاً نال إعجاب كثير من الناس في مختلف بقاع العالم، وأكسب صاحبه الشهرة والمال والتقدير [10].

أم نتيح دوراً أكبر في التأليف الموسيقي للارتجال Improvisation في الأداء الصوتي والآلي بوصف ذلك من عناصر القياس للقدرة الفنية الخلاقة؟ أم إتاحة دور أكبر للتحريف Distortion في الأزمان والألحان الموسيقية عن ما هو معهود، واستخدام أساليب التباعض والعامل المكثف، بوصفها من أساليب الإبداع الفني الذي يؤدي إلى كسر الرتابة والخروج عن المألوف، والتي اشتهرت به الثقافات الأفريقية مثلاً وصارت تميزها دون غيرها من الثقافات الأخرى؟[11] أم هو التمسك بصرامة بأسلوب البناء الأفقي للموسيقى مع التكثيف اللحني، بوصف ذلك ينسجم والبيئة التي أفرزته، كما هو الحال في شبه الجزيرة الهندية وكثير من بلدان الشرق الأخرى؟

كل هذا وذاك من التساؤلات يحتاج إلى إعمال الفكر والتجريب بغرض الخروج بنتائج تسهم في بلورة آراء ومفاهيم متفق عليها وتصلح لأن تكون ضمن النسيج العام للإيقاع العالمي المرتقب.

وفي هذا السياق لابد من إنفاذ اتفاقيات اليونسكو للثقافات غير المادية والتي تدعو إلى إعداد قوائم الحصر ورسم الخرائط الثقافية لمختلف الثقافات وتسجيل الصنوف الموسيقية المتعددة والتي تخص كل ثقافة لدى المنظمة العالمية حتى يحفظ لكل ذي حق حقه [12].

وفي السودان، على سبيل المثال، قد بدأ التفكير في هذا الأمر والعمل به مبكراً. فمنذ بداية الثمانينات تبنى معهد الدراسات الأفريقية والأسيوية التابع لجامعة الخرطوم "مشروع الموسيقى التقليدية"[13] والذي يعنى بجمع وتوثيق وحفظ وإتاحة الثقافات الموسيقية الشعبية لعموم أهل السودان، بغرض توفير مادة بحثية للدارسين، وفي ذات الوقت إتاحة هذه المادة للجمهور داخل السودان وخارجه للتعرف على أنماط من الثقافات الموسيقية قل أن تتوافر عبر وسائط الاتصال الأخرى.

وقد تم نقل كل هذه المادة والتي كانت مسجلة في وسائط مماثلة Analog بلغ عددها حوالي خمسة آلاف، إلى وسائط رقمية Digital، وهذه التقنية من أعمدة الثقافة العالمة حيث يتم بواسطتها الاتصال والنقل عبر شبكات الانترنت. كما شارك المعهد في تكوين شبكة من المراكز



http://www.saacca.org.sa/baha/?p=990

المشابهة في أفريقيا بغرض تبادل المعلومات والأفكار حول الثقافات الموسيقية الشعبية، أطلق عليها اسم "شبكة الثقافة الأفريقية CAN"، ومقرها جامعة كيب تاون بجنوب أفريقيا، وهدفها الأساس هو الترويج لهذه الثقافات، ما يتيح لها القدرة على الإسهام في الفعل الموسيقي الماثل حول العالم الآن[14].

ولكننا وفي ذات الوقت قدمنا ورقة علمية بمؤتمر "أرشيفات للمستقبل"، الذي انعقد بمدينة دلهي بالهند في العام 2003م، حوت مقترحاً رئيساً يدعو إلى بناء شبكة عالمية للأرشيفات الموسيقية بغرض توفير مادة للدراسات المقارنة تساعد على تبيان أوجه الشبه والاختلاف بين شتى الثقافات الموسيقية، ما يمكننا من إثراء الثقافة العالمة بصورة علمية ومدروسة وفاعلة[15].

إننا على وعي بأنه، وفي ظل هذه الثقافة العالمة، سوف تدخل الموسيقى إلى سوق التنافس بوصفها سلعة وخدمة مطلوبة لذاتها ويمكن توظيفها في عدة أغراض، كالترفيه والعلاج والترويج وصناعة الفلم وأخيراً، الدراسات الاجتماعية والنفسية للشعوب التي تسعى الدول الغنية للسيطرة على مواردها، بوصف الموسيقى أكثر مكونات الثقافة ثباتاً. ولما كانت هذه الثقافة العالمة تفترض الاتصال باستخدام الوسائط التقنية الحديثة بما في ذلك الشبكة العنكبوتية، فإنه يكون لزاماً على كل الشعوب توفير قاعدة معلومات ذات بنية تسمح بإجراء المقارنات والترويج لهذه السلعة والتي سوف تخضع لمعايير موحدة لقياس الجودة والمنفعة.

خاتمة:

إننا نعتقد أن مناخ الثقافة العالمة المطروح الآن بقوة سوف يفرض على مجتمعاتنا المحلية إنتاج مزيد من السلع الثقافية والتي سوف توزع على العالم بغرض التعرف على متطلبات السوق في مجال الموسيقى وغيرها. وهذا يعني أن الوسطاء المحليين الذين سوف يقومون بالترويج لموسيقاهم عليهم التأكد من "مطابقتها للمواصفات العالمية" حسب لغة السوق السائدة في كل السلع الأخرى. ولما كانت الموسيقى لها عناصر فيزيائية مشتركة بين كل الثقافات، ما وفر لها عنصراً يجعلها قادرة على القفز فوق حاجز المحلية رغم ارتباطها الشرطي بالثقافة التي أفرزتها، فإن الشعوب الواعية بواقع الثقافة العالمة الحالي قادرة على إحداث المتغيرات التي تجعلها محافظة على خصوصيتها الثقافية، وفي ذات الوقت باقية على قيد الحياة وقادرة على العيش والتنافس في مناخ الثقافة العالمة الماثل.



الصيغ الغنائية للموسيقى الشعبية التونسية

محمد خماخم
تونس

في جل أصقاع العالم تنقسم الموسيقى الى صنفين: موسيقى علمية أو كلاسيكية وموسيقى شعبية أو فلكلورية. واذا تجرأ بعضهم على التعميم في الحديث عن الموسيقى الكلاسيكية فالموسيقى الشعبية لا تخضع للقوالب العلمية المضبوطـة و لا للأحكام المسـبقة إذ هـي تتصف بالحيوية فتتغير من بلـد الى آخر بل من قرية الى أخرى أو من ناحية من الريف إلى أخرى.



http://bukja.net/wp-content/uploads/436x328_20673_85021.jpg

واذا اخترنا لبحثنا المتواضع هذا كعنوان "الصيغ الغنائية للموسيقى الشعبية التونسية" فلا ينتظر منا المستمع دراسة ضافية لمختلف ألوان الموسيقى الشعبية في تونس وفي كل مكان من تونس المتنوعة فالمجال إن سمح فلن يسمح بأكثر من دراسة مجملة للصيغ الغنائية للموسيقى الشعبية التي حولنا والتي نعيشها يوميا وبطبيعة الحال سوف لا نتحدث في موضوع بحثنا هذا عن الموسيقى الريفية بل سنتناول بعض الألوان من الموسيقى الشعبية الحضرية التي نملك نماذج منها اعتمدناها وثائق لبحثنا. وتتضمن الموسيقى الشعبية الحضرية التي نتناولها بالدرس الأغاني الشعبية الحضرية التي تجسم تداخل النوعين الكلاسيكي والشعبي هذا إلى جانب أغاني الطرق التعبدية الشعبية التي نزلت إلى الميدان الشعبي العام وقد جردت من مفهومها التعبدي.

تبدو الموسيقى الشعبية التونسية أكثر ثراء من الموسيقى الكلاسيكية من حيث الصيغ الغنائية. فهي تشتمل من بين صيغها المتنوعة على "أغاني أطوار العمر" وكذلك الأغاني المرتبطة بالحياة اليومية كأغاني العمل وغيرها من الأغاني ذات الصبغة الدينية هذا إلى جانب أغاني الأطفال وكذلك أغاني الباعة وتلك اللوحات التي تمثل تداخل المدرستين الشعبية والكلاسيكية وتلاقيهما في ما ينعت "بالفوندو".

ومن بين هذه الأنواع سنتناول بالدرس ما يسمى "بالعروبي" وكذلك ما ينعت "بالفوندو" ثم نمر إلى الموسيقى الشعبية البحتة التي لا ندعي دراستها دراسة ضافية في جميع صيغها في مجال كهذا فنتعرض إلى "التربيجة" ثم إلى أغاني الأطفال وكذلك ما ينعت "بالتعليلة" من تعليلة "المطهر" إلى تعليلة "العروسة".

وأما بالنسبة لبقية الأغاني الشعبية فإنه لا بد من الإشارة إلى مشكل تصنيفها الذي يختلف عن تصنيف الصيغ الكلاسيكية إلى قصائد وموشحات وأزجال اذ أن نصوص الأغاني الشعبية لا تسمح بمثل هذا التصنيف. كذلك سوف لا نصنفها بحسب مواضيعها إذ ترجع جل تلك المواضيع إلى العشق والغرام. ولا يعني أن ذلك ينفي وجود مواضيع أخرى دينية أو وصفية للطبيعة أو لأحداث تاريخية. ومن حيث الشكل إذ تعتمد بعض البحوث العلمية هذا العنصر في تصنيف الغناء الشعبي يظهر أن النوع الشائع هو المتركب من "ردة" أو مذهب وأدوار. لذلك حبذنا طريقة التصنيف المتداولة والقاضية بنعت بعض الأغاني الشعبية "بالعتيقة" وغيرها

بالشعبية وغيرها "بالربوخ" أو أغاني الرقص وغيرها بالأغاني الشعبية.

وتجدر الإشارة إلى أن أغاني العمل وكذلك أصوات الباعة هي ذات أهمية فنية لا بأس بها ومن منا لا يعرف أن بائع "القسطل" يغني بضاعته على نغم مقام "المحير عراق"؟ ولا ننسى بعض التظاهرات الموسيقية الشعبية الأخرى التي توشك على الانقراض ونذكر منها "الطبال" أو المسحراتي الذي يدعو الناس إلى النهوض لتناول السحور في ليالي رمضان المعظم على نغمات شعبية يؤديها بصوته ويوقعها على طبلته. ومثل هذه التظاهرات الموسيقية الشعبية جديرة بأن تدرس على حدة لذلك نتركها لفرصة قادمة إن شاء الله ونكتفي في هذا المجال بدرس أهم الصيغ الغنائية التي تعرفها الموسيقى الشعبية التونسية الحضرية.

1 - العروبي:

يمكن مقارنة العروبي بالموال والليالي وكلاهما يعتمد مبدأ الارتجال في الغناء.

من الملاحظ أن الأغنية الشعبية عادة ما تستهل باستخبار وهو ارتجال آلي وعروبي يهيآن للمستمع جو مقام الأغنية.

ومن حيث الكلمات يستعمل العروبي أبياتا من الشعر الشعبي الذي يختلف في موازينه مع الشعر الفصيح. ويورد الصادق الرزقي في كتابه "الأغاني التونسية" مجموعة من العروبيات المتكونة من بيتين أو ثلاثة ويقوم السيد محمد المرزوقي في كتابه "الأدب الشعبي" بدرس العروبي كشكل من أشكال الشعر الشعبي. ومعلوم أن العروبيات ليست كلها مغناة وهي تشتمل في الغالب على أمثال وحكم شعبية تتردد على ألسنة العامة. وينعت العروبي المغنى "بالطواحي" أما الذي يلقى بدون غناء فينعت بالبسيط وقد يقوم الشاعر بارتجاله بالمناسبة ويعرف كذلك "بالمحل شاهد". وكثيرا ما يتعرض الشيوخ إلى "المحل شاهد" في أحاديثهم.

ولعل احسن العروبيات من الناحية الموسيقية هي التي أدتها المطربة المرحومة صليحة. ومعلوم أن العروبي غالبا ما يسبق الأغنية وفي بعض الأحيان يتخلل الغناء ولعل أحسن مثال للعروبيات المتخللة هو "فراق غزالي" تلك اللوحة الفنية الرائعة التي سنتعرض لها في حديثنا عن "الفوندو".

وتشتمل "نوبات بودية" على عروبيات جيدة تتعلق مباشرة بموضوع النوبة. ويأتي أغلبها في المقدمة ويسبقها الاستخبار وتقوم آلة النغم المصاحبة بأدائه وبمحاسبة صاحبة المغني أثناء قيامه بأداء العروبي.

ولعل أكثر المقامات استعمالا في العروبيات هي العرضاوي والمزموم والصالحي والمحير سيكاه والمحير عراق.

وفي نوبات بودية يكثر استعمال مقام العرضاوي وكمثال نذكر العروبي الذي يسبق نوبة "أم الزين" وتقول كلماته:

يا سيدة حرمك منور　　بالذكر وحسن المعاني
يا سيدة قلبي مغير　　نبغيك تنظر لحالي

2 - الفوندو :

يقول الصادق الرزقي في كتابه "الأغاني التونسية" أن الفوندو لفظة ايطالية ينعت بها نوع من الحجارة الكريمة. وتستعمل هنا للدلالة على نوع من الأغاني الشعبية الهامة التي تسجل تداخل الغناء الشعبي والغناء الكلاسيكي.

ومن الناحية النغمية تستعمل الفوندوات نفس المقامات المستعملة في الأزجال الكلاسيكية وهي بذلك تقترب من الموسيقى الكلاسيكية ولكنها من حيث الكلمات تقترب في شكلها من الأغاني الشعبية وقد أورد الصادق الرزقي بعضها ضمن قائمة الأغاني العتيقة. واذا تأملنا في شكل فوندو "لميت لم المخاليل" رأينا أنه يتكون من عدة أدوار متركبة من بيتين اثنين. أما فوندو "شوشانة" فيتركب من ثلاثة أجزاء يمكن أن يشكل كل واحد منها زجلا مستقلا ولكنه زجل من نوع خاص اذ لا يستجيب لقاعدة تركيب



http://i1.ytimg.com/vi/cXQvuP_Uimo/maxresdefault.jpg

الموشحات والأزجال من أبيات وطالع ورجوع. ومن ناحية أخرى لاتستجيب تلك الأزجال الثلاثة لقاعدة تركيب الأغاني الشعبية من ردة وأدوار وإذا كان الجزء الثالث والأخير شعبيا في تركيبته الموسيقية في مقام الحسين الشعبي فهو على وزن "البرول" الذي يوقع عدة موشحات وأزجال كلاسيكية في حين يرد الجزء الأول من الفوندو على وزن "المخمس" المشرقي صاحب الستة عشر وقتا وهذا ما يؤكد مرة أخرى تأرجح الفوندويين الكلاسيكية والشعبية.

وأما فوندو "فراق غزالي" فيقترب من الأغاني الشعبية من حيث الشكل أولا إذ يتكون من ردة وأدوار تتخللها عروبيات تميزه عن بقية الأغاني الشعبية ويسبق كل عروبي استخبار في مقامه وهكذا يتحول الفوندو مع كل عروبي جديد إلى مقام جديد ليعود في آخر العروبي إلى "راست الذيل" المقام الأصلي فيكون فراق غزالي بذلك على غاية من التنويع والثراء اللحني.

3 - التربيجة :

حتى يهدأ منام طفلها تقوم الأم بإنشاد ما يسمى بالتربيجة التي تختلف من مكان إلى آخر لذلك لا يمكننا دراسة كل التربيجات التي تؤدى في مختلف أنحاء البلاد بل نقتصر على مقارنة تربيجة تونس العاصمة بتربيجة صفاقس.

في كتابه "الأغاني التونسية" يورد الصادق الرزقي تربيجة تونس العاصمة التي تختلف عن تلك التي يوردها "البارون درلنجي" في كتابه "الألحان التونسية". حسب درلنجي تؤدى تربيجة تونس على وزن "الثقيل" أي السماعي الثقيل وفي مقام "الرهاوي" وهو مقام يقترب من "النهاوند" المشرقي. وفي خصوص تربيجة الرزقي وتلك التي بصفاقس فيبدو أنهما تشتركان في نص واحد وتختلفان في الوزن والمقام. تكون تربيجة تونس على وزن 6 من 8 بينما تكون تربيجة صفاقس على وزن 2 من 4. ومن حيث المقام تستعمل الأولى مقام "المحير سيكاه" الذي لا يتجاوز سلمه درجة العجم (سي مخفوضة) باعتبار الأساس دوكاه (ري) وفي الوقت الثاني من المقياس الثالث تظهر درجة "الحصار" (لا مخفوضة) التي تمثل إحدى خاصيات مقامنا الشعبي. وتأتي التربيجة الثانية في مقام "الحسين" الذي لا يتعدى مجاله الصوتي الدرجة الرابعة من سلمه مع النزول إلى

درجة "الراست" (دو) وقد أو ردنا موسيقى التربيجتين في بحثنا موضوع أطروحة الدكتوراه التي كانت باللغة الفرنسية بعنوان "الموسيقى التقليدية التونسية في هياكلها وأشكالها".

4 - أغاني الأطفال

إن أغاني الأطفال الشعبية التونسية توشك على الانقراض وقد أصبح أصحابها يميلون إلى تقليد الكبار في أغانيهم التي لا تتماشى بطبيعة الحال مع مستوى الأطفال وامكانياتهم في الأداء.ولا ينفي ذلك وجود أناشيد مدرسية. غير أن تلك الأناشيد لا تكاد تخرج عن مقامي الماجور والمينور الغربيين ومن بينها أناشيد فرنسية كنا حفظناها بالمدرسة وهي تعيش إلى اليوم ونذكر منها "فرار جاك" التي حاول بعضهم ترجمتها ب"خوي صالح" وكأن المسألة تتعلق أساسا بالكلمات لا غير.كيف لا والموسيقى لغة عالمية في نظر الكثير منهم؟

وقد أو رد الصادق الرزقي في كتابه "الأغاني التونسية" بعض أغاني الأطفال التقليدية. والملاحظ أن الأطفال في الغالب لا يستعملون المقامات الشعبية في أغانيهم بل يقتصرون على استعمال المسافة الثنائية أو الثلاثية أو سلم موسيقي من نوع السلالم الموسيقية ثلاثية الدرجات (تريتونيك). فسلم أغنية "أمي عويشة" لا يتعدى الثنائية.

(سماع)

وأما أغنية المطر "يا مطر يا مطارة" التي يؤديها أطفال صفاقس فهي تتطور في حدود ثلاثية (فا- صول - لا) تشكل درجتها الوسطى أساس السلم المستعمل:

(سماع)

وفي أغنية "أمي طنقو" التي ترد في كتاب الصادق الرزقي يتجلى السلم الثلاثي (تريتونيك) المستعمل عالميا في أغاني الأطفال:

(سماع)

5 - التعليلة :

تشمل هذه التسمية الأغاني الخاصة بالمولد النبوي الشريف وكذلك بالختان والزفاف ومن ذلك "تعليلة الوطية" و"تعليلة المطهر" و"تعليلة العروسة" ولعل هذه الأخيرة تعد من أهم التعليلات ويقول مطلعها:

لا الـه الا الله	والفرح والانا
كل من عادانا	جانا وهنانا

تتكون هذه التعليلة من جزئين لكل واحد منهما ردته وأدواره.

بالنسبة للجزء الأو ل يكون المقام "محير عراق" والوزن "مدور حوزي". وعند الأداء بعد عزف الفرقة لموسيقى الردة يخرج أحد العازفين باستخبار يمهد للمغني المؤدي للعروبي. ثم ينتقل المطرب في أداء الردة التي تعيدها عليه المجموعة الصوتية بعد كل دور جديد. ويصاحب إعادة الردة زغاريد النسوة عربون الفرح والابتهاج.

ويشكل الجزء الثاني "تحويلة" تنتقل إلى مقام الاصبعين موقعا على وزن "السعداوي" وتواصل المجموعة إعادة الردة الجديدة بعد كل دور ينشده المطرب.

(سماع)

6 - الأغاني العتيقة :

ترجع تسمية هذه الأغاني بالعتيقة إلى قدمها وتشير إلى قيمتها الفنية والأدبية وكذلك إلى الطابع الرصين الذي تتميز به بخلاف الأغاني المسماة بالشعبية التي تتسم بطابع الخفة والرشاقة. فمن حيث النص تشير بعض الأغاني العتيقة إلى وقائع تاريخية ومن ذلك أغنية "مع العزابة" التي تؤديها المرحومة صليحة. وقد قال عنها صاحب الأغاني التونسية الصادق الرزقي إنها تتضمن الاشارة إلى ثورة عروش الحامة وتهديد وتوعد جبل وسلات الثائر على الدولة في ذلك الوقت وأنه سيصبح خاضعا مثل الحامة. وتقول كلمات الأغنية حسبما أو رده المؤلف:

نا بكـــرتي شردت مع العزابة
خشت بلاد الشيح و القصابة
يا ســـايقين البل يا جمـــالة
تونس بعيدة و العرب قتـالة
يا تونس الخضــــراء يا مسمية
بلادي بعيدة و العرب قطعية
هاك الجبل الأزرق جبل و الدتي
يا ليتها عقرت ولا جـابتني
ها يا جبل وسلات وسع بـالك
اللي جرى للحامة يجـرالك

واذا تأملنا في أبيات الأغنية وجدنا أن الإنشاد يبتدئ بآخر جـزء من صدر البيت ثم يعاد البيت بأكملـه والملاحـظ أن هـذه الطريقـة طرابلسية الأصل (من طرابلس ليبيا) وقد استعملت فيما بعد في أغان تونسية مستحدثة.

وتتركـب الأغـاني العتيقـة مـن ردة أو مطلع تردده المجموعة وأبيات تتحد في المقام فيما بينها وقد تختلف في بعض الأحيان عن الردة التي تنفرد حينئـذ بلحن معـين والملاحظ أن هـذا التركيب بعيـد كل البعـد عـن طريقـة تركيـب الموشحات والأزجـال التي تتكـون من أبيـات وطالع ورجوع. ويـؤدى فيها الرجوع على اللحـن الوحيد للأبيات بينمـا يكـون الطالـع عـادة في مقام غـير مقام الموشح أو الزجل. ولكن الأغاني الشعبية غالبا ما تنشـد الردة بها والأدوار علـى وتيرة واحدة. وقد تطغـى اللهجة البدوية على كثير من هذه الأغاني رغـم استعمالها عند أهل المـدن ولعل ذلك دليل على أصلها البدوي. وكثيرا ما تتسم كلماتها برقة اللفظ وزجالة المعنى. وفيما يلي بيتان ضارع بهما الشاعر الشعبي أبا العلا المعري في قوله:

والعيس أقتل ما يكون لها الصدى
والماء فوق ظهورها محمـول

وعبر شاعرنا البدوي على نفس المعنى بقوله:

مسكين جمل النواعير
بالهجر ضـاقـت خلوقـه
يسمع في الماء بوذنيـه
لا يشـبحـه لا يـذوقــه

وهذان البيتان يشكلان أحد العروبيات التي كثيرا مـا تستهـل بها الأغـاني الشعبيـة العتيقة التي قد يتسع المجال الصوتي لبعضها ليصل إلى مستوى الفوندوات.

وممـا يذكـر أن المرحوم خميس الترنان قد أثرى هذا الصنف من الأغاني بما لحنه للمرحومة صليحة وقد اتبع في بعض أغانيه الأسلوب الشعبي الذي أشرنا اليه منذ قليل والقاضي ببداية الغناء من آخر جزء من صـدر البيت كما في أغنية "أم الحسـن غنات فـوق الشجرة" التـي يبتدئ فيها التغنـي بفـوق الشجـرة عوضـا عـن أم الحسن كمـا يـرد في البيت. ومن ناحيـة أخرى فقد طعم خميس الترنـان الموسيقى التونسية بعدة مقامات مشرقيـة وعمل في عدة حـالات على مزج طريف بين المقامات التونسية والمشرقية.

وكمثال للأغاني العتيقة نتعرض لأغنية "بالله يا حمد يا خوي" التي تؤديها المرحومة صليحة.

تتكـون الأغنية من ردة ذات بيت واحد وأدوار ذات بيتـين اثنين.ومن النـاحيـة الموسيقية تنفرد الـردة بلحن يخصها بينما تشـترك بقية الأدوار في لحـن واحد في مقام المزموم على وزن الدخول براول.

(سماع الأغنية)

7 - الأغاني الشعبية :

في الواقـع تنطبـق تسميـة الأغـاني الشعبية علـى الأغاني ذات الأصل الشعبي التي تنتمي إلى ميـدان الموسيقـى الشعبية بخلاف مـا يدخل في باب الموسيقى الكلاسيكيـة أو الفنية من قصائد وموشحـات وأزجـال غير أننـا تسهيـلا لطريقة البحث اتبعنا المفاهيم الشائعة والقاضية بتقسيم الأغاني الشعبية إلى عدة فروع.

والأغـاني الشعبية التـي نتعرض لهـا في هذا البـاب تمتـاز بخفة روحهـا وسهولـة تداولها بين

الناس. والجدير بالملاحظة أنه كثيرا ما يطلق اسم شعبـي على أغـان جديدة سهلـة التركيب باعتبار أنها وضعت للعموم حسـب مقاييس شعبية. ونعود حينئـذ إلى كلمـة فلكلورية لنطلقها علـى الأغاني الشعبية الأصل.غير أنه علينا أن نترك كلمة شعبي لمفهـو مها العالمـي المستعمل لدى جميـع الباحثين ونطلـق اسما آخر على الأغـاني الحديثة الخفيفة كأن نسميهـا بالأغاني الخفيفة أو الطقاطيق جمع طقطوقة حسب الاصطلاح المصري.

والملاحظ أن جـل الأغاني الشعبية ترجع إلى أصل ريفي حيث يذهب كبـار الملحنين والمطربين إلى البحـث عنهـا والتقاطهـا ومنهـا مـا يثـير خصومات بين أهل الصناعة ولعل أغنية "جاري يـا حمودة" أكبر شاهد على ما نقول. فمنهم من ادعى اكتشافهـا وتهذيبها ومنهـم من ذهب إلى أبعـد مـن ذلك اذ نسـب إلى نفسـه تلحينها وفي النهاية اتضـح الأمر وظهرت "جاري يا حمودة" في قائمة الفنـان الشعبي "علي وردة" يترنم بها في ربوع جزيرة قرقنة.

ومن حيث تركيبها تشتمل الأغاني الشعبية في مجملهـا على ردة وأدوار كثيرا مـا يتحد جميعها في اللحـن في مقام شعبي بسيط وعلى وزن شعبي خفيـف. ومن أهـم المقامـات المستعملـة في هذا المجال مقام "العرضاوي" ومقام "الصالحي". وفي بعـض الأحيـان تستهـل الأغنيـة الشعبيـة باستخبار وعروبي في مقامها.

ولعل مشكل المشاكل الذي تتخبط فيه الأغاني الشعبيـة هو ما نسميه بالتهذيـب إذ هي تتعرض لألـوان شتـى مـن ألـوان التشويه وذلـك بعنوان التهذيـب. في الواقع تتسم الفنون الشعبية إجمالا بالبساطـة والتشابه الممـل أحيانا فلا بد إذن من أن تأخـذ بها يد الفنـان الواعي لتفرغها في قالب رائق جـذاب حتى تواكب تطـور العصر غير أننا في عـدة حالات نقف أمـام أغنية شعبية لا تتعدى عملية التهذيب فيها غير إعادة تسجيلها بواسطة الفرقـة الوترية. فعلـى سبيل المثـال هل خرجت أغنيـة "مشوق ويناد البابـوري" من روتينيتها بعد تهذيبها المزعوم؟ اذ أخذ المهذب نفس اللحن المشترك بين الردة والأبيـات وجعل منه في نفس الوقت مقدمة للأغنيـة وموسيقى غنائها ولازمة تتخلـل الأبيات تعزفـه كل آلات الفرقـة بدون أي محاولة توزيع أو تجديد.

وتقـدم الأغنيـة بالإذاعـة مـن تهذيب فلان وتسجل باسمه في جمعيـة حقوق التأليف وتقر له الجمعيـة من الحقوق نصف ما تقره لملحن أغنية جديـدة. وفي بعض الأحيان يجـازى على التشويه إذ يعمـد إلى تغيير مقام الأغنية أو وزنها ليسجل تهذيبهـا. فإغنية "صغير وريقـه شاح" تؤدى في الأصـل علـى ايقاع ثنائـي وفي التسجيـل الموجود بخزينـة إذاعـة صفاقـس يـترك المهـذب الردة علـى أصلها ويحـول الأدوار إلى إيقاع ثلاثي وإذا اعتمدنـا ذلـك قاعدة في التهذيـب فلا غرابة في الوصـول إلى تأديـة "بطايحية" نوبـة "الذيل" مثلا على وزن السعداوي.

8 - أغاني الرقص :

عادة ما يجري الرقص الشعبي على أنغام أغان مشدودة الإيقاع تتخللها "خرجات" مرتجلة تمنح العـازف حرية التصـرف وابتكار جمـل موسيقية راقصة على وزن أغنية ما وفي مقامها.

والملاحـظ أنـه في ميـدان الرقـص كثيرا ما تستعمل كلمتا "زندالي" و"ربوخ".

إن لفظـة الزنـدالي مشتقة مـن "الزندالة" وهـذه كلمة تركية تعني السجـن فيكون الزندالي حينئـذ مجموع أغـاني المساجـين ولا غرابة إذن في وجود بعـض الأغاني التي تستعمل ألفاظا غير لائقـة في بعض الأحيـان ولكن في نغمـات شعبية غاية في العذوبة.

أمـا جماعـة "الربـوخ" فتطلق عليهـم كلمة "زوافريـة" وهـي تدريـج لكلمـة فرنسية تعني العمـال فيكـون الربـوخ حينئـذ غنـاء الوسـط العمالي المتواضع.

ويـورد الصـادق الرزقـي في كتابـه الأغاني التونسية بعض الأمثلة من هذه الأغاني.



http://www.ajoortoday.com/vb/showthread.php?t=3886

أمـا المرحـوم الأستاذ عثمـان الكعاك فيقول في حديث لنـا معه أن الربوخ أروع أنواع الموسيقى الشعبيـة. ونـرى مـن خـلال مـا سبـق أن كلمة الزنـداني أطلقت في القديم على صنف معين من الأغـاني الشعبية الراقصة التي أدرجت فيما بعد في خانة أغاني الرقص في باب الربوخ.

وتتركب أغاني الرقص كبقية الأغاني الشعبية مـن ردة وأدوار. تشـترك الأدوار في لحـن واحد وتؤدى الردة أحيانا على نفس اللحن وقد تختص بلحن آخر دون أن تخرج عن مقام الأغنية.

وتمتاز هـذه الأغاني بحيوية إيقاعها والتنويع في تركيبها النغمي بفضل الخرجات التي يرتجلها العازف بين الفينة والأخرى.ومما يزيدها جمالا على جمالها مصاحبتها بالضرب على الأكف وهذا مـن شأنه أن يضفي عليها صبغة "البوليريتمية" أو تعدديـة الأوزان ويجعـل مـن المستمـع المباشر شريكا في الأداء.

ومن حيـث الإيقـاع تستعمل أغـاني الرقص الأوزان الرشيقـة السريعـة الخطوة كـ"المدور" وخاصـة "الفـزاني" في نغمـات شعبيـة بسيطة من السهل الممتنع. أما مـن حيث المقامات فتكاد تقتصر على "الحسين" الشعبي و"العرضاوي" و"المحير عراق". ولعل هذا الأخير أكثر المقامات استعمالا في هذا المجال.

ويخزينة المسجـلات بإذاعـة صفاقس أمثلة عديـدة ومتنوعـة تصاحـب المجموعـة الصوتية المختلطـة فيهـا آلات المندولين بمعيـة الدربوكة والناي الذي حل محل الفحل القديم.

وقـد قام بتسجيـل مجموعة أخـرى من هذه الأغـاني المرحوم الشيخ محمـد بودية عازفا على "المـزود" = (الجربة) تصاحبـه في ذلك آلات الإيقاع وجماعة من المنشدين. وتعد تلك الأغاني مثالا في الثراء اللحني بفضل ما أضاف إلى نغمها الشيخ المرحوم من خرجات متنوعة.

وكثـيرا مـا تظهـر أغـاني الرقـص في شكل سلسلـة تتركب من جزئين يمثـل كل منهما أغنية يمكن أن تؤدى مستقلة. فأغنية "جاني المرسول" تبـدأ على وزن "المدور" وتنتهـي "بالفزاني" في جزئها الثـاني والأخير "الخير يزايد" وهي كلها في مقـام "العرضاوي" الـذي لاتصلح المندولين في الواقـع لأدائه.وقبـل إنشاد البيـت الأخير من الجـزء الأول يقوم عازف النـاي بارتجال إحدى الخرجات وتعود المجموعة بعد البيت إلى الردة.

وخـلال الجزء الثـاني أو "التحويلة" تتحفنا

المندولين بخرجة متنوعة رشيقة الخطوة على وزن "الفزاني". وتشتمل "الخير بزايد" في آخرها على مقطع حوار تقوم المجموعة أثناءه بالرد على المطرب بإنشاد كلمة "يا ويله" إلى أن يعود الجميع إلى الردة في ختام الأغنية.

(سماع "جاني المرسول")

9 - النوبات الشعبية :

إن للطرق التعبدية الشعبية أغانيها الخاصة وكل طريقة يتغنى فيها أصحابها "بوليهم" سواء داخل الزاوية أو خارجها. فهم يحاولون التقرب منه وفي الزوايا ينظمون "الحضرة". ويشتمل برنامج الحضرة بصفة عامة على أغان مشدودة الإيقاع تدعوإلى الرقص.وعادة ما تتركب الفرقة من مجموعة منشدين مصحوبين بدربوكة وعدة بنادر (ج بندير) أي دفوف وقد تلتحق بهم "الزكرة" لمصاحبة الغناء. وتبدو الحضرات النسائية في صفاقس في غنى عن الآلات النغمية اذ تعتمد أساسا على الإيقاع وآلاته وخاصة منها البنادر حتى أنها تعرف "بالبنادر النسائية".

ولا يخفى الدور الذي لعبه المرحوم الشيخ بودية في إحياء النوبات الشعبية وحفظها من الانقراض بتسجيلها لإذاعة صفاقس ببادرة من مديرها المرحوم عبد العزيز عشيش ويرجع الفضل للشيخ بودية وللإذاعة في جعل شبابنا يتذوق هذا الباب من موسيقانا الأصيلة ويحافظ عليه ويعمل على تطويره.

وأما بخصوص تسمية هذه الأغاني بالنوبات فيبدوأنها ترجع إلى الموسيقى الكلاسيكية على غرار نوبات المالوف. غير أن النوبتين تختلفان اختلافا كبيرا. ففي حين تعرف النوبة الكلاسيكية باسم مقامها كأن نقول "نوبة الحسين" تأخذ النوبة الشعبية اسم الولي الذي ترجع إليه كقولنا هذه "نوبة سيدي منصور" الخ...

ومن ناحية أخرى لا تحترم النوبة الشعبية وحدة المقام التي تتجلى في نوبات المالوف. وحتى في طريقة التلوين يبدو الفرق واضحا فبينما تتحول موشحات النوبة الكلاسيكية في مستوى "الطالع" إلى غير مقامها لتعود إليه مع "الرجوع" تبقى النوبة الشعبية في نفس المقام إلى أن تأتي التحويلة لتسجل تغييرا في الوزن والمقام في آن واحد بدون عودة إلى المقام الأصلي.

واذا كانت النوبة الكلاسيكية تستهل "بالاستفتاح" "فالمصدر" "فالأبيات" تبتدئ النوبة الشعبية بالاستخبار الذي يمهد للعروبي. ثم يأتي دور اللوحة الأولى الموقعة على وزن بطيء الخطوة نسبيا يذكرنا بخطوة قسم "البطايحية" في النوبة الكلاسيكية. وقد تشتمل هذه الأخيرة على استخبار يتخلل "التوشية" وهي الموسيقى التي تسبق قسم "البراول" ولكن النوبة الشعبية يبدوفيها الارتجال حتى خارج إطار الاستخبار الممهد للعروبي اذ أن "الزكار" (عازف الزكرة) علاوة على محاسبة الغناء فهو يقوم بين الفينة والأخرى بارتجال خرجة متنوعة تتخلل الأدوار وهذه الخرجات من شأنها أن تزيد النوبات الشعبية ثراء لحنيا وإيقاعيا في الوقت نفسه.

وينتقل الجزء الثاني من النوبة إلى "التحويلة" التي تسجل عادة مغادرة المقام والوزن الأولين والدخول في مقام جديد قريب من المقام الأول ووزن جديد يكون أسرع خطوة من الوزن الأول وهكذا يكون "المربع" متبوعا "بالسعداوي" الذي يسجل سرعة تدريجية في نسق سيره قد تصل به إلى نهاية سريعة وعنيفة على وزن "المدور". وقد تشمل بعض النوبات أكثر من تحويلة واحدة. فنوبة "مزوغي يا سلطان" تحتوي على تحويلتين اثنتين موقعتين على وزن "المدور" الذي يزداد سرعة بمرور النوبة وقد حل محل "المدور حوزي" الوزن الذي استهلت عليه النوبة بعد العروبي. ومن الناحية النغمية تتحول النوبة من "الحسين صبا" إلى "المحير عراق" في التحويلة الأولى ثم إلى "النوى" في التحويلة الثانية. وهكذا تبتدئ نوبة "مزوغي يا سلطان" في "الحسين صبا" وتنتهي في مقام "النوى" وهذا ما يؤكد الفرق في مبدإ التلوين الذي يختلف بين النوبتين الشعبية والكلاسيكية. وكمثال للنوبات الشعبية نحاول التأمل في نوبة "ام

الزين" وهي من أشهر النوبات المعروفة التي سجلها للإذاعة المرحوم الشيخ بودية.

تبدأ النوبة باستخبار في مقام "العرضاوي" تؤديه الزكرة قبل أن تقوم بمحاسبة المطرب أثناء قيامه بأداء العروبي الذي تقول كلماته:

يا سيدة حرمك منور بالذكر وحسن المعاني
يا سيدة قلبي مغير نبغيك تنظر لحالي

وبعد إنشاد المجموعة للردة تعيد الزكرة عزف اللحن المشترك بين الردة والأدوار. وبعد الدور الثاني تقوم الزكرة بارتجال خرجة متنوعة على وزن النوبة "البونوارة" مع إدخال عنصر جديد في مقام العرضاوي يتمثل في جس درجة العجم (سي مخفوضة) دون مغادرة المقام وتحويله إلى "سعداوي" ذلك النغم الذي اعتاد التحول اليه. ثم يأتي دور الخرجة الثانية التي تأخذ مكانها بين الدورين الثاني والثالث. وبعد أداء الدور الأخير تعيد المجموعة الردة وبذلك يتمكن الزكار من الاستراحة وقد سبق له أن مكن المجموعة الصوتية من ذلك في قيامه بالمحاسبات والخرجات في حين تعمل آلات الإيقاع من دربوكة وبنادر بدون انقطاع بل تكاد تسجل أثناء الخرجات النغمية خرجات ايقاعية تشهد تغييرا في الوزن في زخرفة متنوعة تسمع في آن واحد وهذا ما يمكن أن نطلق عليه اسم "الهيتيروريتمية" على غرار "الهيتيروفونية" المتأتية من تعدد الزخارف وتنوعها في أداء الموسيقى الكلاسيكية. هنالك اللحن واحد والعازفون كثر وكل يزخرف حسب طريقته الخاصة ويمر الكل على المسمع في نفس الوقت.

وفي مستوى التحويلة الأولى (بالك تنساني) يتحول المقام من العرضاوي إلى الحسين في حين يتواصل وزن البونوارة مع شيء من السرعة في نسق سيره. وتواصل الزكرة اتباع نفس الأسلوب في المحاسبة والخرجات.

ونبقى بمقام الحسين الذي يبرز هذه المرة درجة "الحسيني" (لا) وهو ما يقربه من "الصالحي" بينما يتحول الوزن إلى "السعداوي" عند انتقالنا إلى التحويلة الثانية.

ويبقى السعداوي في سرعته التدريجية إلى أن يتحول إلى "مدور" سريع يوقع التحويلة الثالثة والأخيرة من النوبة التي تأتي في مقام "الحسين صبا" ولعل سرعة الايقاع لا تسمح للزكار بمواصلة الخرجات المتنوعة المرتجلة اذ يكتفي هذه المرة بأداء المحاسبة إلى أن تصل المجموعة إلى الدور الرابع الذي تسجل النوبة على اثره نهاية سريعة وعنيفة.

(سماع نوبة "أم الزين")

وهكذا في نهاية هذا البحث المتواضع نكون قد حاولنا دراسة الموسيقى الشعبية التونسية الحضرية في أهم صيغها الغنائية وكنا قد دخلنا مباشرة في جوهر الموضوع بدون أن نقدم له من الناحية التاريخية فذلك راجع لضيق المجال الذي لا يسمح بدراسة مستفيضة للموسيقى الشعبية التونسية بكل جوانبها.

فقد تعرضنا إلى أهم الصيغ الغنائية في الموسيقى الشعبية الحضرية. درسنا "العروبي" تلك الصيغة التي تسبق الأغاني الشعبية وتعتمد مبدأ الارتجال والتصرف. وتحولنا بعده إلى "الفوندو" لمعرفة الجوانب المتناقضة التي تقربه تارة من "الزجل" وطورا من الأغنية الشعبية إذ يمثل تداخل النوعين الكلاسيكي والشعبي. ومما يتصل بالأطفال تعرفنا على التربيجة كما تؤدى في تونس العاصمة وكما تؤدى في صفاقس وذلك قبل تعرضنا إلى "أمي عويشة" و"يامطر يا مطارة" و"أمك طنبو" أو "أمي طنقو" وهي نماذج من أغاني الأطفال التقليدية. وقبل دراستنا للأغاني الشعبية المتفرعة إلى أغان عتيقة وأغان شعبية وأغان للرقص ونوبات شعبية تعرضنا إلى التعليلة وأوردنا نموذجا منها يعرف بتعليلة العروسة.

وفي الختام نرجو أن نكون قد عرفنا بالصيغ الغنائية للموسيقى الشعبية التونسية الحضرية مع أننا لا نعتبر نتائجنا نهائية بل هي في نظرنا مجرد خطوة على طريق العلوم الموسيقولوجية في مجال الموسيقى التونسية والعربية عامة. وفقنا الله جميعا إلى ما فيه خير أمتنا.



http://www.almosafr.com/forum/t60269.html

من العمارة الشعبية فى واحة سيوة.. «خص الـدره »

جودت عبد الحميد يوسف
مصر

بعد غياب عن "واحة سيوة" [1] دام أكثر من ربع قرن [2] زرت الواحة لأقف أمام الجانب الشمالي الغربي لأطلال "شالي" القديمة والتي تعني ترجمتها باللغة العربية "البلدة" [3] ذلك الجانب المواجه لميدان "الدرة" ...أبحث عن واحد من أهم المعالم الباقية من سيوة القديمة ... "خص الـدرة" [4] وتعني "مظلة السوق" ... فلم أجد لها أي أثر، بعد أن تغير شكل المكان كلية، وشكل سيوة نسبيا.



"خص الدره" (صورة رقم 1)

اتجهت بسؤالي عنها إلى الأهالي القريبين من الموقع الذي كانت تقوم على أرضه المظلة... قالوا... لقد انهارت منذ سنوات، واختفت مكوناتها أيضا، بعد زحف العمران الجديد على أرض الواحة.

هكذا ضاعت واحدة من أهم معالم سيوة القديمة.. التي كان يباع تحت ظلها في الماضي البعيد.. الأقمشة والحبوب، وكل مايلزم أهل الواحة من المنتجات الوافدة إليها من خارجها... كما كانت سوق الجمال تفترش الأرض أمامها ومن حولها أيضا.

إن اختفاء هذه المظلة يعني بداية النهاية لسلسلة من الرموز والملامح التاريخية التي ميزت الواحة... المآذن العالية المتميزة.. بعض المساجد الشهيرة.. البيوت ذات المداخل المتفردة.. مادة "الكيرشيف"[5] التي كانت خامة البناء الأساسية في البلدة القلعة "شالي".. وغيرها. صمدت جميعها من قبل أمام الغارات الكاسحة للبدو الطامعين في ثرواتها والتي اجتاحت الواحة على مر تاريخها، لكنها لم تستطع الصمود أمام طوفان المدنية الحديثة التي غزت الواحة عبر الطريق المرصوف الذي ربط بينها وبين مرسى مطروح عاصمة محافظة مطروح التي تتبعها الواحة إداريا.

لقد لفتت هذه المظلة نظري منذ زيارتي الأولى للواحة الذي سبقها بحث طويل ودراسة متأنية، في مجموعة من أهم المراجع الانجليزية[6] الكثيرة التي تتحدث عنها- ولاحظت في زيارتي الثانية في العام التالي، أن الأجزاء الملامسة للأرض في بعض أعمدة هذه المظلة قد بدأت في التحلل، مما يعني أن تلك الأعمدة لن تدوم طويلا أمام رطوبة الأرض وارتفاع منسوب المياه الجوفية أسفلها، مما سيتسبب في انهيارها وبالتالي انهيار المظلة بالكامل. فعملت خلال هذه الزيارة على تسجيلها بكافة وسائل التسجيل الممكنة، بين الرفع المعماري لها ورسمها هندسيا بكل أبعادها ومقاييسها، مع وصف تفصيلي لمكوناتها وخامات بنائها ومراحل إنشائها وأخيرا تصوير بعض جوانبها فوتوجرافيا.

كانت المظلة لازالت تقف شامخة منذ أن أعيد بناؤها بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية مباشرة - حسب قول الأهالي - بعد انهيارها نتيجة قصفها بقنابل الطائرات الإيطالية[7] وإن كانت في حاجة إلى الترميم في ذلك الوقت، لتستكمل صمودها في رحلتها، كرمز من رموز سيوة القديمة.

كانت خلال هذه الفترة، مجرد مظلة لسوق يومية صغيرة لبيع بعض الخضروات وحزم البرسيم في موسم زراعته، كما كان يتناثر أمامها



(صورة رقم 2) “حوائط سيوة”
كما رسمها بلجريف بريشته

ومن حولها تلك الأسواق الطارئة التي كانت تقام متزامنة مع وصول حافلة النقل العام الأسبوعية الوحيدة القادمة من مرسى مطروح، والتي كانت تصل.. إذا سمحت الأحوال المناخية بتوقف السيول التي كانت تقطع الطريق أحيانا بينها وبين سيوة، خاصة في فصل الشتاء.

“مظلة السوق” في المراجع القديمة:

لقد تم توثيق “مظلة السوق القديم” التي ذكر الأهالي أن المظلة الجديدة قد أقيمت في موقعها - في كتابين هامين وفي مجموعة نادرة من الصور الفوتوجرافية.

- الكتاب الأول كتاب “بلجريف”[8] الذي كتبه تحت عنوان: “سيوة واحة الإله أمون”[9] والذي يعتبر أهم المراجع عنها إلى اليوم. وقد رسم بلجريف بيده مجموعة من اللوحات الملونة كان أولها وأهمها لوحة تحت عنوان “حوائط سيوة” تصور الحوائط الخارجية العالية للبلدة الحصن “شالي” وقد تهدم جزء من أعلاها. كان دافعا لاستمرار هبوط كثير من سكانها لبناء مساكنهم بجوارها على مسطح أرض الواحة، وتبدو “مظلة السوق” القديمة أمام حوائطها العالية (صورة رقم 2).

وقد ذكر بلجريف في كتابه تحت عنوان “مدينة سيوة” في معرض حديثه عن المظلات الواقية من الشمس التي وصفها تحت مسمى “الضليلة” باعتبارها إحدى الملامح الرئيسية المنتشرة في سيوة، مشبها إياها بأنها نوع من النوادى العامة، التي يسمع فيها الانسان اشاعات أكثر مما يسمع في منزله... ويشير إلى “مظلة السوق القديم” تحديدا بقوله “... إن أكبر الواقيات من الشمس هذه، قد تحولت إلى سوق صغيرة.. يفرش قلة من الشيوخ العجزة في ظلها بضائعهم وأوانيهم وبعض السلال وحزم من البصل والأثواب الحريرية القديمة والملابس المستهلكة وبعض من الفلفل الأحمر من مخزون واحد من الباعة الجائلين... ”[10].

- والكتاب الثاني للرحالة المصري أحمد محمد حسنين[11] الذي كتبه تحت عنوان: “في صحراء ليبيا”[12] والذي ضمنه رحلته فيها، التي قام بها عام 1923، والتي لم تكن “واحة سيوة” ذاتها ضمن خط سيره.. غير أن علمه مصادفة بوجود مؤامرة لهجوم البدو على قافلته لسرقتها وهي في طريقها إلى واحة جغبوب[13].. اضطرته إلى تغيير وجهته إلى “واحة سيوة” التي بقي فيها لثلاثة أيام، اقتضتها تلك الظروف ولهذا فإن “سيوة” لم تنل في كتابه هذا أكثر من صفحتين تضمان أربعة صور فوتوجرافية كانت إحداها تلك الصورة التي التقطها وتعتبر واحدة من أهم الصور التي سجلت البلدة القلعة “شالي”، وتظهر “مظلة السوق القديمة” على مسطح الأرض على مقربة من الحوائط العالية للبلدة. وكانت هي أول صورة تنشر لسيوة على مستوى العالم، ضمن دراسة وافية لرحلته عبر الصحراء الغربية في “المجلة الجغرافية الوطنية” الأمريكية بواشنجتن عام 1924[14].

أما مجموعة الصور الفوتوجرافية النادرة، فتضمها ألبومات المستوطن السويسرى د. هنرى ماورر[15] لمجموعة صوره التي التقطها بالواحة



(صورة رقم 3) "سيوة" كما صورها الرحالة أحمد محمد حسنين بك، نقلا عن كتابه "في صحراء ليبيا"



(صورة رقم 4) صورة من مجموعة د. هنري ماورر تظهر "شالي" وقد انهار جزء كبير من أعلاها

عامي 1932 و1933 ويبدو في بعضها البلدة القديمة "شالي" بعد انهيار أجزاء كبيرة منها وأمامها "مظلة السوق القديمة" (صورة رقم 4).

لقد تصادف التقاطي في عام 1966 لصورة فوتوجرافية لأطلال "شالي" القديمة (صورة رقم 5) بعد انهيارها كلية، يظهر في مقدمتها "خص الدره"، ومن خلفه "المسجد العتيق"[16] تكاد تتطابق في موقع التقاطها مع الصورة السابقة التي التقطها د. ماورر للبلدة بعد انهيارها الجزئي في عام 1932، والتي تظهر فيها "مظلة السوق القديمة".

أكدت مقارنة الصورتين (أرقام 4 و5) ما ذكره الأهالي من أن إعادة بناء مظلة السوق "خص الدرة" بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية قد تم في نفس موقع "مظلة السوق القديمة".

غير أنه بدراسة رسم بلجريف وصور الرحالة أحمد حسنين وصورة د. ماورر - بعد تكبير الجزء الذي يضم السوق القديم في كل منها (صور أرقام 6 و7 و8) - قد بين أن "مظلة السوق القديمة" كانت أكبر حجما حيث ضمت إثني عشر عمودا على شكل قطاع من المسلة مفلطح القاعدة، تنتظم في أربعة صفوف يضم كلا منها ثلاثة أعمدة، مع بساطة أسلوب تسقيفه الذي استخدمت فيه عوارض من جذوع النخيل كاملة القطاع (دائرية) وضع فوقها طبقة من جريد النخيل ثم طبقات من أوراق نبات العرقسوس، طبقا لرواية الأهالي.

أما "خص الدرة" - كما سجلته - فقد تم بناؤه بتسعة أعمدة تنتظم في ثلاثة صفوف على شكل قطاع مباشر من المسلة، وتم تسقيفه كاملا بجذوع النخيل وفلوقها وبأسلوب أكثر تعقيدا.. كما سيتضح فيما بعد.

ولغرابة تكوين البلدة الحصن "شالي" التي كانت تتصدر لوحة بلجريف والصور القديمة



(صورة رقم 5) أطلال "شالى" وأمامها "خص الدره"



(صورة رقم 6)



(صورة رقم 7)

التى صورهـا الرحالـة أحمد حسنـين ود. ماورر التـي يضمها هذا البحث فإنـه يجب الإشارة إلى أن "مخطـوط سيـوة"[17] الـذي تتوارثـه عائلة "مسلـم" بالواحة (صورة رقم 9) قد ذكر أن غـارات وغـزوات البدو المتكررة علـى الواحة قد وصل بتعداد سكانها إلى أربعين رجلا فقط كانوا ينتمـون إلى سبع عائلات، ولحمايـة أنفسهم من الفناء، اختـاروا صخـرة تتوسـط مركز الواحـة لبناء البلـدة الحصن "شالى" عليهمـا وبدأوا في تأسيسها عـام 1203، أنشأوا لها مدخلا واحدا أسموه "البـاب انشال" أي مدخـل البلدة، يؤدي إليـه طريـق ضيـق بدرجات يقع تحـت "المسجد العتيـق" وأغلقوا مدخل البلدة بباب كبير صنعوه من شرائح سميكة من جذوع النخيل، وحفروا بها بئرا، وبنوا دورها ملتصقة جنبا الى جنب وطبقة تجثم فـوق طبقـة، وبنيـت حوائطهـا الخارجية سميكـة عند القمـة وتتـدرج في الرقـة في اتجاه الأعلى مثقوبة بنوافذ ضيقة أشبه بفتحات الرمي، وتتخلل البلدة طرقات منخفضة الأسقف، ضيقة ملتوية شديدة الظلمة لايستطيع العدو التقدم فيها وقد انقسمت القبائل داخلها إلى قسمين شرقيين وغربيـين رغم الحـروب التي كانت تـدور بينهم ووضـع شيوخها نظاما صارما للحياة فيها، التزم بـه السيويون حرصـا على حياتهم وقـد ازدادت البلـدة في التنامـي رأسيا حتى بلغ عـدد أدوارها ثمانيـة، ووصـل ارتفاع قمتها حـوالي ستين مترا عن سطـح الأرض من حولهـا،، وبعد أن خضعت سيـوة للحكومـة المصريـة عـام 1820 واستتب الأمن في الواحة، سمح للأهالى منذ عام 1826 بالبنـاء على أرض الواحة أمام البلـدة القديمة وكان الغربيـون أول مـن تركوها وبنـوا منازلهم خارجها، ويبـدو أن هذه هي المرحلـة هي التى تم فيهـا انشاء "مظلة السـوق القديمة". لقد كانت هـذه البلدة هي الأعجوبة التي اكتشفت في القرن التاسع عشر، وبقيت كذلك حتى انهيارها الكامل في ثلاثينات القرن الماضى.

الموقع:

يقع "خص الدره" أو "مظلة السوق" شمال غـرب أطـلال "شالى" القديمة وهـي على شكل المربع تقريبا، ويصل طول كل ضلع من أضلاعها حـوالي تسعـة أمتـار، وتبعد عـن حائـط المبنى



(صورة رقم 8)



(صورة رقم 9) صفحة من "مخطوط سيوة"



(صورة رقم 10) "ميدان الدره" المقابل لواجهة المظلة

الخلفي بحوالي أثنى عشر مترا، وتبعد عن حائط المبنى الأيسر المجاور بحوالي متر ونصف، وعن المبنى الأيمن المجاور بحوالي ستة أمتار ويقابل واجهته الأمامية اتساع "ميدان الدره" الكبير (صورة رقم 10)، بينما يبعد عن أسفل حوائط أطلال المدينة القديمة بحوالي خمسة وعشرين مترا (شكل رقم 1).

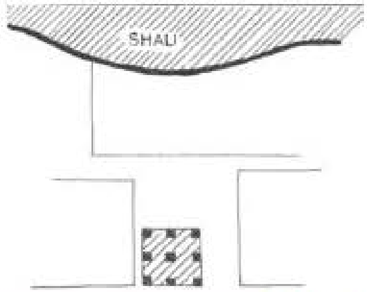
المسقط الأفقي للمظلة والأعمدة:

والمسقط الأفقي للمظلة (شكل رقم 2) مربع يضم تسعة أعمدة رئيسية، تنتظم في ثلاثة صفوف متوازية، تبلغ المسافة بين كل عمود وآخر على أرضيتها حوالي مترين وسبعين سنتيمترا في المتوسط، يأخذ كل عمود منها شكل قطاع طولي من مسلة يبلغ ارتفاعه ثلاثة أمتار تقريبا من منسوب سطح الأرض، وطول ضلع مربع قاعدته حوالي متر وعشرين سنتيمترا، وطول ضلع مربع قمته حوالي ثمانين سنتيمترا بنيت كلها من الأحجار والكيرشيف (5) وهو مادة البناء الرئيسية في الواحة، وقد تم بناء الأعمدة على مراحل ترتبط بمناسيب وضع الكمرات الحاملة للسقف خلال بنائها (صورة رقم 11). لتؤدي في النهاية إلى منسوب موحد لتثبيت مكونات السقف. وبعد بناء الأعمدة تم كسوتها بطبقة من الكيرشيف الأكثر ليونة لإعطائها السطح الخارجي الأكثر نعومة.

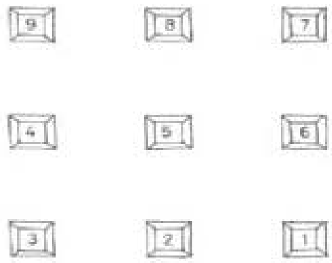
وعلى ذلك يقل طول ضلع المظلة عند قمم الأعمدة عن طول ضلعها عند قواعدها بحوالي أربعين سنتيمترا نتيجة استخدام هذا النموذج المسلي الشكل في إنشاء الأعمدة. وهو نفس أسلوب بناء الحوائط ذات الميول عامة في سيوة، إذ تكون سميكة عند القاعدة أقل سمكا في أعلاها، والأعمدة مرقمة في كافة رسوم المظلة من رقم 1 إلى رقم 9، وتقع الأعمدة أرقام 1، 2، 3 على الواجهة الأمامية في مواجهة الاتساع الكبير لميدان "الدرة".

تسقيف المظلة:

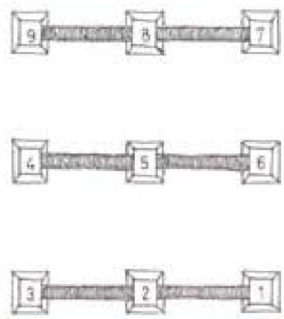
استخدمت جذوع النخيل وحدها في تسقيف هذه المظلة بكاملها واختيرت جميعها من



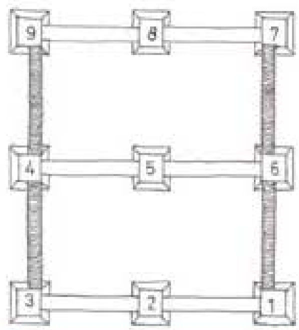
(شكل رقم 1)



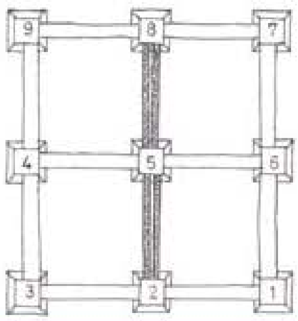
(شكل رقم 2)



(شكل رقم 3)



(شكل رقم 4)



(شكل رقم 5)

جذوع موحدة تقريبا بأبعاد أقطارها في حدود أربعين سنتيمترا تقريبا لكل منها، وقد ثبتت على مستويات ثلاثة منها مستويان للعوارض (الكمرات) التي تربط بين الأعمدة، ومستوى واحد لسقف المظلة (صورة رقم 12).

العوارض (الكمرات) الحاملة للسقف:

وتضم نوعين:

- الأول: عارضة (كمرة) ذات قطاع دائري (جذع كامل).
- الثاني: عارضة (كمرة) ذات قطاع نصف دائري (فلقة من جذع).

تم تثبيت العوارض (الكمرات) على مستويين:

لتؤدي في النهاية إلى منسوب واحد لتثبيت مكونات السقف بشكل مستو أفقي عليه.

- المستوى الأول: (شكل رقم 3):

هو نموذج واحد من العوارض ذات القطاع نصف الدائري (فلقة) وتثبت بالأعمدة على ارتفاع مترين وأربعين سنتيمترا من سطح الأرض وفي منتصف قمم الأعمدة، في وضع أفقي، قطرها إلى أسفل ونصف دائرة الجذع (القلف الخشن) إلى أعلى، وقد استخدم منها ست عوارض تربط بين الأعمدة أرقام (2.1) و(3.2) و(5.4) و(6.5) و(8.7) و(9.8).

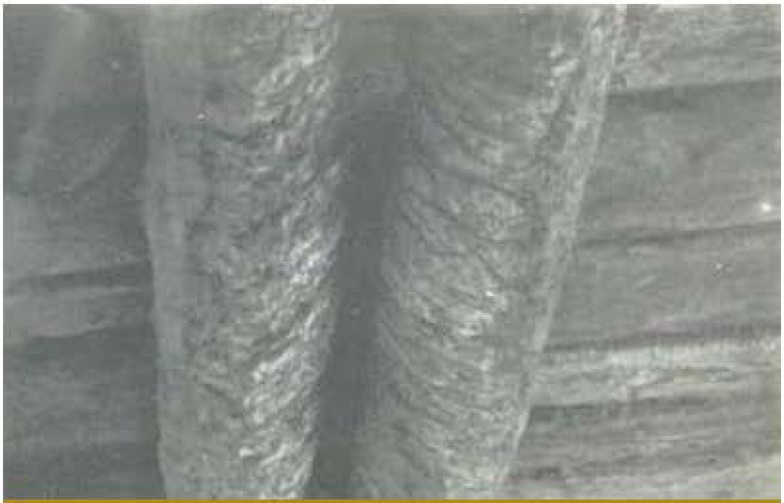
- المستوى الثاني: ويضم ثلاثة نماذج:

1 - النموذج الأول: (شكل رقم 4) وهو من عوارض (كمرات) ذات قطاع دائري (جذع كامل):

ويقع تثبيت هذه العوارض على ارتفاع مترين وستين سنتيمترا من سطح الأرض، وفي طرف الجزء الداخلي لقمم الأعمدة واستخدم مفردا في عمل أربع عوارض تربط بين الأعمدة أرقام (6.1) و(7.6) و(4.3) و(9.4).



(صورة رقم 11) العمود الأوسط رقم 3 ويظهر بأعلاه العوارض والسقف



(صورة رقم 12) العوارض بين الأعمدة الوسطى وجانبي السقف

2 - النموذج الثاني: (شكل رقم 5) وهو من عوارض(كمرات) ذات قطاع نصف دائري (فلقه):

ويقع تثبيت هذه العوارض على ارتفاع مترين وستين سنتيمترا من سطح الأرض. واستخدم في وضع رأسي قطره إلى الخارج ونصف دائرة الجذع (القلف الخشن) إلى الداخل. واستخدم في أربع عوارض على شكل مجموعتين، تتألف كل منها من فلقتين متقابلتين في القطاع الدائري للجذع (القلف الخشن)، ويفصل بينهما فراغ بمسافة عشرة سنتيمترات تقريبا، تقع في منتصف قمة الأعمدة، وتصل المجموعتان بين الأعمدة الوسطى أرقام (5.2) (8.5).

3 - النموذج الثالث:

وهو من عوارض(كمرات) ذات قطاع نصف دائري (فلقة)، وتضم أربع مجموعات من العوارض تتألف كل منها من عارضتين تثبتان رأسيا، قطاعها إلى الداخل ونصف دائرة الجذع (القلف الخشن) إلى الخارج، وتصل بين منتصف العوارض الخارجية في المستوى الأول التي تربط بين الأعمدة أرقام (2.1) و(6.7) مع العارضة الوسطى بينهما الرابطة بين العمودين أرقام (6.5).

وبالمثل في الجانب الآخر فيما يصل بين منتصف العوارض في المستوى الأول التي تربط بين الأعمدة أرقام (3.2) و(9.8) مع العارضة



(صورة رقم 13)

الوسطى بينهما الرابطة بين العمودين أرقام (4.5).

وبذلك تلتقي العوارض الأربعة فوق العارضتين المزدوجتين الوسطانيين من المستوى الأول بين الأعمدة أرقام (5.6) و(4.5)، ويكون ترتيب العوارض الأربعة فوقها بالتبادل، (فلقة) من العارضة الخلفية ثم (فلقة) من العارضة الأمامية ثم (فلقة) من العارضة الخلفية ثم (فلقة) من العارضة الأمامية، أو العكس كما في الجانب الأخر كما هو موضح بالرسم (شكل رقم 6)، وتتجمع كل عارضتين من المستوى الثاني على العوارض الأمامية والخلفية من المستوى الأول داخل كتلة من الكيرشيف يبلغ عرضها حوالي ثمانين سنتمترا بارتفاع وسمك حوالى أربعين سنتيمترا لكل منهما (صور أرقام 13 و14).

وتتجمع الأطراف الداخلية للعوارض الأربعة فوق العارضة الوسطى للمستوى الأول داخل كتلة من الكيرشيف عرضها حوالي متر وعشرين سنتيمترا وبارتفاع وسمك أربعين سنتيمترا لكل منهما.

السقف:

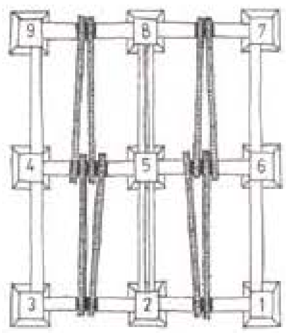
يتكون سقف المظلة - ويمثل المستوى الثالث - (شكل رقم 7) بكامله من ستة وأربعين قطاعا نصف دائري من جذوع النخيل (فلوق)، ينتظم في مجموعتين طوليتين يتكون كل منها من واحد وعشرين فلقة بطول يبلغ حوالى ثلاثة أمتار وثمانين سنتيمترا قطاعاتها إلى أسفل ونصف دائرة جذوعها (القلف الخشن) إلى أعلى، ترتكز فلوق السقف في كل مجموعة (جانب) على ثلاثة نقاط ارتكاز:

- الأولى: على أعلى عوارض المستوى ذات القطاع الدائري من جهة الخارج.
- الثانية: على الأطراف العليا للعوارض الرأسية ذات القطاع نصف الدائري من جهة الداخل.
- الثالثة: على الأطراف العليا للعوارض الرأسية المزدوجة ذات القطاع نصف الدائري من المستوى الثاني في الوسط.

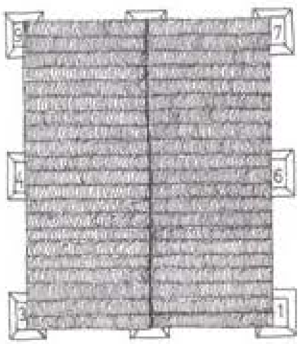
وبهذا يبقى النصف الخارجي لمسطح قمم



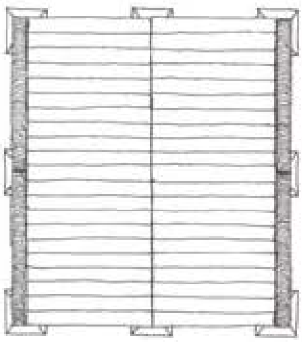
(صورة رقم 14)



(شكل رقم 6)



(شكل رقم 7)



(شكل رقم 8)

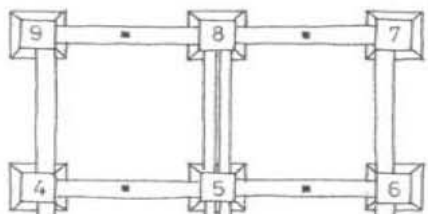
الأعمـدة الخارجية اليمنى واليسـرى خاليا من التغطيـة، ولاستكمـال تغطيـة هذه الأجـزاء، تم وضع أربعة فلوق قطاع كل منها إلى أسفل ونصف دائرة جذوعهـا (القلف الخشـن) إلى أعلـى، واحـدة تربط بين كل من الأعمـدة أرقام (6.1) وأخـرى بين (7.6) والثالثة بين (4.3) والرابعة بين (9.4) طبقا للرسم (شكل رقم 8).

الأعمدة الثانوية: (شكل رقم 9):

يبدو أن ثقـل طبقتي الكمـرات وفلوق النخيل المستخدمـة فـي التسقيـف، إضافـة إلى أوزان كتـل الكيرشيف الرابطـة للكمرات، قد عمل على تقوس كمـرات المستوى الأول مـن الفلوق المثبتة في وضع أفقي ما جعلها شديدة الضعف في تحمل ما عليهـا من أوزان- مما أدى إلى إضافة أعمدة ثانويـة (صـورة رقـم 15) تم تثبيـت ستة منها تحـت منتصف العوارض الست الأفقيـة بالكتل التي تعلوها والرابطة بـين الأعمدة أرقام (2.1) و(5.6) و(8.7) و(8. 9) و(4.5) و(3.2). وهذه الأعمـدة عبارة عـن عـروق خشبيـة ذات قطاع مربـع طـول ضلعه حـوالى اثنتي عشـرة ونصف



(صورة رقم 15)



(شكل رقم 9)

سنتيمتر (خمسة بوصات)، وذلك للمساعدة في تحميل الأوزان والأحمال وخوفا من انهيار السقف بكامل مكوناته.

لقد لاحظت وجود بقايا مساطب قديمة كانت مبنية من الكيرشيف بين الأعمدة أرقام (6،1) و(7،6) و(8،7) و(9،8) و(4،9) و(3،4) بارتفاع أربعين سنتيمترا وبعرض ستين سنتيمترا جهة الخارج كانت آثارها موجودة بوضوح على معظم أسفال الأعمدة، مما يؤكد وجود مدخل لهذه المظلة في الضلع المواجه لميدان "الدرة". وقد أكد الأهالي الذين عاصروا إعادة بناء المظلة، عمل هذه المساطب بالفعل بعد فترة من بنائها، غير أنهم اكتشفوا إعاقتها العمل السوق فقاموا بهدمها فعادت المظلة إلى مساحتها الأصلية (شكل رقم 10).

خاتمة:

كما يبقى الأمل دائما في استكمال ترميم أجزاء من البلدة القديمة "شالى"، التي ورد وصفها من الداخل في كثير من المراجع الأجنبية التي صدرت عن "واحة سيوة" على مدى أكثر من مائتي عام... والذي بدأ بالفعل بترميم "المسجد العتيق" على طرفها... يبقى الأمل أيضا في إعادة بناء "خص الدرة" مرة ثانية.. في موقع قريب من موقعه الأصلي مطلا على الميدان ذاته. بعد أن هدمته أقدام المدنية الحديثة الشرسة، واستباحت حرمات "شالى" القديمة فأنشأت مباني لفنادق لصيقة بأطلالها الأثرية.

إن وجود كافة رسوم وأبعاد وتفصيلات هذه السوق إلى جانب بعض الصور الفوتوجرافية... يدعم الأمل في إعادة بنائه.. ليعود لعشاق سيوة وزائريها من مختلف أنحاء العالم رمزا يذكرهم بما كانت عليه عمارة الحياة في سيوة خلال فترة انعزالها، واحتفاظها بمقومات عاداتها وتقاليدها - التي كانت - قبل رصف الطريق بين مرسى مطروح وسيوة.

قرية شننّي بالجنوب التّونسي تـاريـخ و تـراث



الواجهة الجلوية للقرية حيث توجد مرافق القرية وأغلب سكانها

الضّاوي موسى
تونس

تقع قريــة شــننّي (اشْـنِنْي) بالجنوب التونســي على نـحوتسعة عشر كيلومترا جنوب مدينة تطاوين[1]، وهي قرية تنتمي إلى مجموعة القرى الجبلة القديمة[2] الشّــاهدة على قدم الوجود البشــري بهذه الربوع، وتنفرد شــننّي بخاصيّة لا توجد بغيرها من القرى المجاورة مثل «قرماسه» و«الدويرات» بأنهــا قرية مازالت تنبــض بالحياة، فرغم إغــراءات القرية البديلة[3] (شــنني الجديدة) التي توافرت فيها مرافق كثيرة فإن أغلب أهل هذه القرية أصرّوا على البقاء بقريتهم



الواجهة الشّمالية لقصر شنني وبأسفلها الطّريق المؤدية إلى الرّقود السّبعة

القديمة مفضّلين حياة «الغار» المنحوت بالجبل على حياة البناية العصريّة والمساكن المشيّدة بالآجرّ والإسمنت... وبقيت شنّني صامدة رغم توالي العصور شامخة شموخ أهلها المتعلّقين بعاداتهم وتقاليدهم أشدّ ما يكون التعلّق... وبقي معمار شنني شاهدا على نمط عيش أهل شنّني: قصر شامخ، معدّ للخزن، يتربّع على رأس الجبل تصطفّ به مئات الغرف ممتطية صهوات بعضها البعض في تناسق بديع تطلّ نوافذها وأبوابها الضيّقة على السّفح عيونا تراقب «المُقَلَة»[4] وترصد في يقظة وحزم حركة العابرين على امتداد البصر من كلّ الجهات... وتحت القصر وعلى امتداد الجِفَف[5] غِيرَانٌ نُحتت في الصّخر لتشكّل عقدا من المساكن المتجاورة تنزل سطورها إلى أسفل الجبل حيث تنبسط الأرض قليلا على حافة الوادي العميق... وتربط بين الغيران مسالك ضيّقة صاعدة حينا نازلة حينا آخر أوملتوية أومستقيمة بحسب ما تقتضيه تضاريس الجبل... توصل كلّ ساكن إلى «غار» تتقدّمه رحبة تؤدّي إلى داخل أحكم تنظيمه ووزّعت أجزاؤه بين أقبية ومخادع وغرف بحسب ظروف كلّ عائلة، مما يجعل الغار فضاء يطيب فيه العيش ويحلو به المقام: دافئ شتاؤه بارد صيفه معتدل ربيعه وقد كيّفته الطّبيعة بإحكام.

ويتجمع أغلب السّكّان تحت القصر في شبكة كخيوط العنكبوت دون وهن ولا تداخل... متقابلين حينا متجانبين أحيانا... وقد اختاروا مقابلة الشّمس عند غروبها لحكمة يعرفونها... بينما بقيت «غيران» الجهة الشّرقية للجبل متباعدة عالية منيعة تطلّ على الطّريق المؤدية إلى «الرّقود السّبعة».

وإذا كان كهف الرقود السّبعة أوأهل الكهف المعروف بالجهة يعدّ موضوعا يغري بالبحث والتّنقيب فإنّ قرية شنني غنيّة بمادّة غزيرة من الحكايات والخرافات والعادات والتّقاليد التي تميّزها عن غيرها من القرى الجبليّة بالجهة.

الرّقود السّبعة: حكاية شعبيّة من المخيال الشنّاوي

يقع الغار الذي يعرف بغار الرقود السّبعة أوما يعتقد أهل شنّني أنّه غار أصحاب الكهف الّتي ورد ذكرها بالقرآن الكريم في سورة الكهف[6] في الجهة الشّمالية لجبل شنّني وتتّجه فتحته إلى الشّمال وبذلك فإنّ الشّمس إذا أشرقت تميل عنه



قرية شنني الجديدة و تبدو في أقصى الصورة آثار مدينة دقيانوس

فلا تدخله وإذا غربت تقرضه ذات الشّمال فلا تصيبه... وإذا كانت حكمة المولى سبحانه وتعالى قد جعلت موقع أصحاب الكهف سرًّا لا يعلمه إلاّ الله فإنّ جهودا كثيرة قد بُذلت للكشف عن سرّ هذا اللّغز دون الوصول إلى نتيجة تشبع فضول الإنسان، وقد اختلف النّاس في شأن موقع هذا الكهف ولذلك فإنّه من الصّعب أن نثبت تطابق الموضع مع ما عرف عن أهل الكهف ولكنّ الحكاية المتداولة في الجهة تتحدّث عن واقعة قديمة في التّاريخ تشبه ما ورد من قصّة أهل الكهف إلى حدّ بعيد، ولعلّ وجود بقايا قرية رومانيّة بجهة «الفرش» تعرف باسم «دقيانوس» دفع النّاس إلى الاعتقاد بتطابق القصّة على هذا المكان.

1 - **الموقع**

يطلّ غار «الرّقود السّبعة» على منبسط يمتدّ فيه البصر بعيدا تقابله من النّاحية الشّرقيّة مدينة «دقيانوس» الواقعة بطرف قرية «الفرش» وهي تحمل إسم مؤسسها دقيانوس... كما تشير إلى ذلك الحكاية، ويختبئ الغار جنوب جبل صغير مرتفع كانت توجد على ظهره قرية درست معظم آثارها، كان يسكنها أصحاب الأرض الأوائل قبل أن تنقسم إلى قريتين:

- شنّني.
- الدّويرات.

ويفتخر أهل شنني بأن قريتهم هي الأصل وهي الأقدم في الجهة ويقولون بأنّ قرية الدّويرات نشأت بعد أن فارقهم أحد سكان قريتهم وابتنى لنفسه دارا في المكان المسمّى الآن بالدّويرات وأنّ أصل تسمية «الدّويرات» سببه أنّ الرّجل المفارق كان يُسأل عن داره التي أحدثها فقال لهم يوما «الدّويره ولّت دويرات» أي أنّ عدد الدّيار قد كثر من حول داره.

وكان لأهل شنني بهذا المكان احتفال سنوي يسمّى زيارة أكتوبر وهي زيارة تقع كل عام يوم 30 أكتوبر الإفرنجي الموافق ليوم 17 أكتوبر الأعجمي وفيها يذبح ثور أسود لا بياض فيه ويساق الثّور في موكب شعبي كبير تزار خلاله أضرحة الأولياء الموجودة على الطريق المؤدي إلى الرقود السّبعة ويبدأ من ضريح سيدي مسعود بن عطيّة بأعلى قمة الجبل الخلفي فيدور الزّائرون حول كل «زاوية»[7] سبع مرات يحملون «الصّناجق» (الرّايات) ويقرعون الدّفوف مردّدين:

«يا الله، يا الله، أعطينا الغيث إن شاء الله»



الشيخ جمعة النجار أهمّ مرجع للذاكرة الشعبيّة بشنني

وقد ذكر لي الشّيخ جمعة النّجّار[8] أنّ هذه الزيارة أبطلت منذ عهد قريب. كما ذكر أنّ سبب هذه الزيارة أسطورة قديمة تقول أن رجلا ذبح فتاة في موقع ما زال يعرف «بجسر المذبوحة» أو «زيتونة المذبوحة» وأنه هرب من ملاحقيه واحتمى بمسجد الرّقود السّبعة ولكن أهل الفتاة قتلوه فأنكر عليهم أهل الرّأي ذلك وأشاروا عليهم بزيارة الرّقود السّبعة وذبح ثور أسود تكفيرا عن ذنبهم فصارت تلك عادة عندهم تحوّلت مع مرور الزّمن إلى زيارة لطلب الغيث...

يتّجه مدخل الكهف إلى الشّمال القطبيّ فتأتيه الشّمس عن يمينه وتغرب منه ناحية الشّمال وقد أقيم على مدخله مسجد نقر في الجبل وهو الجزء القديم من المسجد الحالي الذي يتكوّن جزؤه الجديد من قاعة ذات تسع قباب تحملها أعمدة عريضة بنيت بالحجارة وقد رسمت على الأعمدة والأقواس التي تحملها كتابات حديثة عليها أرقام كتبت بالأحرف الهنديّة تشير إلى تواريخ ترميم المسجد وأسماء بالعربيّة لمن رمّمه أو أسماء البنّائين الذين قاموا بالترميم مثل «الرّيّس[9] محمّد البرّاك الدّويري» كما نقرأ على جدران الأقواس عبارة «لا إله إلاّ الله محمّد رسول الله» وغير ذلك من الكتابات التي ذهبت بعض حروفها. وعليها رسوم تتكون من نقط ودوائر وضعت في ظاهرها للزّينة ولكن صورها التي بقيت عالقة في الذّاكرة الجماعيّة تحمل جملة من المعاني والدّلالات التي لم تعد تجد لها عند أجيال اليوم تفسيرا. وقد شهد المسجد توسيعات متتالية لعلّ أهمّها ما قام به الشّيخ «عمر الخرماشي الشننّاوي» بين 1217 و1223 هجري أي منذ ما يزيد عن الثلاثمائة سنة وتبلغ مساحة القاعة من الدّاخل ما يقارب الثّمانمائة والستّين مترا مربّعا وبها على يسار الدّاخل محراب صغير لا يتجاوز ارتفاعه المترين ويقسمه إلى نصفين حائط صغير فعلى اليمين منبر ضيّق به درجتان وعلى اليسار محراب الإمام. ويقابل الدّاخل إلى المسجد باب صغير ضيّق يؤدّي إلى نفق قصير مظلم لا يرتفع سقفه على مستوى رأس داخله إلاّ قليلا وما أن تشعل الشّموع لتتبيّن المكان حتى تقابلك آثار مدخلين سدّا بالملاط والحجارة وقد دهنت كل الجدران بماء الجير الأبيض. وبأعلى أحد المدخلين كوّة صغيرة مسدودة هي أيضا قيل أنها آخر ما سدّ منه وأنّ أحدهم مدّ يده ليتحسّس ما بداخل الكهف فأخرجها محروقة...) وعلى



لم تبق من القرية القديمة غير أكوام من الحجارة فوق قمة الجبل الذي يختفي وراءه الكهف

يسار الداخل إلى النفق محراب قديم يتجه إلى القبلة يبدو أنه أثر للمسجد الأول المنقور في الغار وهو مسجد شديد الضيق وطيء السقف، لا يسع لغير القليل من النفر.

ويوجد بالجهة اليمنى لداخل المسجد باب صغير ضيق لا يدخله المرء إلا منحنيا ليجد به قبرا يعرف بقبر «الفقيرة مسعودة»، وحين تخرج من قاعة المسجد تجد سقيفة على طول واجهته، سقفها من خشب النخل وتجد على يسارك وأنت تغادر السقيفة قبراً طويلاً جداً هو واحد من ثلاثة وعشرين قبرا يتجاوز طول الواحد منها خمسة أمتار ويزيد عرضه عن المتر وترتفع على سطح الأرض حوالي المتر ولا يعرف إن كانت هذه قبور جماعية استدعتها ظروف الأوبئة أو الحروب أم هي قبور لأناس من العمالقة عاشوا في زمن بعيد عنا أم هي قبور لأناس وقع تضخيمها لرفعة أصحابها في المجتمع أو لسبب آخر... غير أن اتجاه كل هذه القبور يأتي على الطريقة الإسلامية كبقية القبور الحديثة المحيطة بالمسجد. ويتجمع أحد عشر قبرا داخل سور محاذ للمسجد من جهة الغرب ويحدد السور الذي يبلغ طوله حوالي أربعة عشر مترا وعرضه إثني عشر مترا ما يمكن أن يكون المقبرة الأولى التي أحدثت قرب المسجد، أضيفت من حولها على امتداد الزمن مقابر أخرى يختلف حجم قبورها عن المقبرة الأولى وتوجد بالمقبرة الأمامية حوالي خمسة قبور طويلة كما توجد ستة منها أخرى بالمقبرة الكبيرة المحيطة بالمسجد كما نجد وراء المسجد عند سفح الجبل وفي مستوى أعلى من المسجد القبر الطويل الذي يكمل مجموعة القبور الثلاثة والعشرين الطويلة. وبداخل السور الكبير المحيط بالمسجد في أقصى يمين الداخل حجرة صغيرة أقيمت على مدخل غار مظلم بأوله قبر يعرف باسم «أمي حليمة» وبعد القبر نفق عميق شديد الظلام تفوح منه رائحة ماء ندية تجود بقطرات منه بين الحين والحين عين بخيلة تكاد تحصي عدد قطراتها على مدار العام.

في هذا المناخ المفعم بالروحانيات الذي يشهد عليه وجود عدد كبير من «الأولياء» و«الزوايا» والمزارات تكونت مدونة أدبية شعبية تحوي





الباب الموجود بأقصى المسجد المنقور قبر «أمّي حليمه» داخل حجرة أخرى بطرف السّور

الكثير من المدائح التي تذكر مناقب هؤلاء الأولياء وكراماتهم وهي مدائح كانت تردّد في «حضرة الزّيارة» أوما اصطلح على تسميتها بـ «الـدّوله»...

يَـا أَهْـــلْ الْقَـدِيمَهْ وبُرْكَهْ شُوشَانْ
اللّيلَـه مِنْكُـمْ السُّـرْ يِبَـــانْ
أَهْـلْ الْقـدِيمة طَـلُّوا مِــنْ فُــوقْ
وطَلّعُونِي مِنْ وَسْطْ السُّوقْ
رَاكِبْ حِمَــارِي يَــا بِنْ مَعْتُــوقْ
ومْعَاكُمْ فَارِسْ جِدّ الشُّهبَانْ
أَهْـلْ الْقَــــدِيمَهْ وارْاَحْ ارْاَحْ
يَــا اسِيادِي شَاهِي الْمَزْوَاحْ
هَـــا يَـا أَسْـيَادِي هَـاتُوا الْمفْتَاحْ
مِفْتَـاحْ مَاضِي يْحِلْ الْبِيبَانْ

وكذلك:

أُمِّي حَلِيمَة سكْنَتْ لَجْبَالْ
***
تَحْضَرْ عِنْدِي لِيَا ضَاقْ الْحَالْ

كما عرفت شننّي أجيالا من الشّعراء والمغنّين والمدّاحين الذّين يؤلّفون القصائد لمناسبات الزّيارات ولغيرها من المناسبات كما عرف منهم شعراء مجيدون كانوا يقيمون حفلات الأعراس[10] ...

حكاية الرّقود السّبعة

2 - تأسيس المدينة

تقول الحكاية إنه كان بهذه الجهة في الزّمن البعيد رجل عالم يحمل كتابا يقرؤه وكان يتصفّح الوجوه كمن يبحث عن شخص بعينه حتّى وقعت عينه على رجل اسمه دقيانوس فأخذ ينظر إليه ويعيد النّظر ويعود إلى كتابه يتصفّح ورقاته ثم يعود للرّجل ينظر إليه... ثم بادره بالكلام وخصّه بالحديث دون سواه وطلب منه أن يعطيه الأمان إن هو أطلعه على سرّ عظيم يخصّه... فأمّنه دقيانوس على نفسه فقال الرّجل بأنه وجد في كتابه علما عن رجل سيكون له في هذه الدنيا شأن وملك ومال وأنّ الصفات التي وجدها بكتابه تنطبق عليه تماما، ثم طلب منه إن هو مكّنه من



قبر الفقيرة مسعودة وهو موجود بحجرة صغيرة جدا يفتح بابها على قاعة المسجد

المال والملك أن يجعله وزيرا له ويصطفيه من خاصّته فوعده بذلك... فانتقل به الرّجل العالم إلى موضع محدّد وأخذ يتلو تعاويذه ويقرأ من كتابه ويعطّر المكان ببخور كان معه إلى أن انفتحت لهما الأرض عن مدينة عظيمة دخلها الرّجل العالم وقد أخذ بيد دقيانوس يطوف به أرجاء المدينة الفسيحة ويتنقّل به بين حجراتها وقاعاتها ودهاليزها... وأطلعه على ما فيها من كنوز ذهبية وأموال وجواهر وسلّمه مفاتيحها كلّها وأطلعه على أسرارها التي وجدها مفصّلة في كتابه فسرّ دقيانوس بهذه الهديّة العظيمة وشكر الرّجل العالم على معروفه ولكنّ دقيانوس كان يفكّر في شأن هذا المال وما سينجرّ له منه من سلطان وجاه بين الناس ثم أطرق هنيهة وقد دارت بخاطره فكرة خبيثة، فاستلّ سيفه وأهوى به على رقبة ذلك العالم متخلّصا من هذا الرّجل الذي كان سيبقى له أسيرا طول حياته... ثم أخذ دقيانوس يرتّب شأنه ويعدّ عدّته فأخرج المال من تلك المدينة السريّة وكلّف طائفة من أصدقائه بالقيام بشؤون المدينة الجديدة وانتدب البنائين والنجّارين والحدّادين وكل الحرفيين وشرع في تشييد المدينة وكلّف أحدهم بشراء الخيل وتكوين الجيش وما هي إلاّ أيام حتّى أعلن نفسه ملكا على المدينة فدانت له رقاب الفقراء المستضعفين حتّى طغى في البلاد وأعلن ربوبيته وأمر النّاس بأن يعبدوه ويبطش بمن يخالفه أو يعبد غيره...

3 - نفر من المؤمنين

ولكن نفرا من المؤمنين الّذين يعبدون الله أبوا عليه ذلك دون المجاهرة وكانوا يخفون إيمانهم ويدفعون النّاس إلى عدم التّصديق بما يقوله وكان من المعارضين له رجل يدعى «تمليخا» (أويمليخا) قال لبعض أصدقائه يوما بأنه سيجرّب هذا الملك الذي يدّعي الرّبوبيّة ليعلم إن كان يخاف النّاس والملوك من حوله... ثم إنه ذهب إلى الملك وهو في جمع من النّاس مظهرا إخلاصه متظاهرا بالفزع من خبر سمعه يقول بأن ملك المدينة المجاورة يستعدّ للهجوم على دقيانوس وتقويض مُلك مدينتهم ففزع دقيانوس عند سماع حديث الرّجل وسقط مغشيّا عليه من الخوف.. فكان ذلك شاهدا على ضعفه ووجله.. فكيف يخاف لو كان إلاها كما يدّعي واستغلّ يمليخا هذه الحادثة لجمع الأنصار من حوله لمقاومة الملك الظّالم... ولكنّ أمر الرّجل وصل الملك فأمر بسجنه هو ومن معه من الأتباع القلائل...





منظر عام لموقع الرقود السبعة شنني الجديدة

4 - حيلة للخلاص

بقي الرّجل ورفاقه بسجن الملك مدّة من الزّمن كان أثناءها يمليخا يفكّر في حيلة للهروب من السّجن حتّى جاء يوم احتفال كان الملك الظّالم يقيمه وكان فرصة يستمتع فيها الملك بمشاهدة مصارعة الأسود من قبل المحكوم عليهم بالإعدام وغير ذلك من الألعاب الخطيرة التي يتطوّع السّجناء للقيام بها أمام الملك تقرّبا منه واسترضاء له وبحثا عن منفذ للخلاص... وكان يمليخا قد أعدّ لعبة جماعية مع رفاقه في السّجن وأحضر لها ما يلزمها من المعدات وطلب من حراس السّجن تمكينه هو ورفاقه من تقديم لعبة كرة العَقْفَة (أو كرة العصا) أمام الملك وهي لعبة جديدة من ابتكاره لم يعرفها النّاس من قبل... وجاء يوم الزّينة واجتمع النّاس في موكب بهيج وخرج يمليخا وجماعته يقدمون العرض أمام الملك وقد أعجب بهذه اللعبة الجديدة ثم إنّ أحد اللاّعبين رمى الكرة خارج الميدان فانطلق اللاّعبون وراءها وابتعدوا عن الأنظار فتفطّن الملك إلى حيلتهم وأرسل حراسه في أثرهم ولكنهم اختفوا عن أنظار جميع النّاس. مرّ الجماعة في طريقهم براع له كلب عرف بشراسته وقد انتبه الرّاعي إلى أن الكلب رحّب بمجيء الجماعة ولم ينكرهم فعرف أنّ في الأمر سرًّا فسألهم عن وجهتهم فأخبروه بحقيقة أمرهم وأنهم هاربون إلى الله، وكان مؤمنا مثلهم فطلب منهم انتظاره حتّى يردّ الغنم لأهلها ثم يرافقهم فانتظروه وقصدوا مغارة بعيدة عند سفح الجبل المقابل وانتبهوا إلى أنّ كلب الرّاعي يرافقهم فنهروه فأبى وألحّ في متابعتهم فرموه بالحجارة عسى أن يخيفوه ولكن الكلب لم ينتهر فقال لهم الرّاعي إنّ هذا الكلب يصلّي حين يراني أصلّي فهو كلب مؤمن فأنكر عليه الجماعة ذلك واستمرّوا في رمي الكلب بالحجارة وبالغوا في إيلامه وإذايته حتّى نطق لهم بفصيح اللّسان ولامهم على صنيعهم معه وعندها انتهوا وصاحبوا الكلب إلى المغارة ومكثوا هناك فغشيهم النعاس واستمروا في غفوتهم ثلاثمائة وتسع سنين...!

5 - البحث الأصغر،

استمرّ «أصحاب الكهف» في غفوتهم إلى أن حان موعد بعثهم من جديد فاستيقظوا وقد أخذ منهم الجوع مأخذا كبيرا فنظروا في أمر أنفسهم وتحسّسوا ما حولهم فوجدوا قربة الماء لم يتغيّر طعمها فشربوا ووجدوا أنفسهم على الهيأة التي ناموا عليها، فكلفوا أحدهم بأن يذهب للمدينة ليجلب لهم طعاما وأوصوه بالحذر من الملك الظّالم دقيانوس وعيونه.. فأخذ ما كان معه من نقود قليلة وقصد المدينة لجلب الطّعام ولكنه تفطّن لما طرأ على المدينة من تغيير وزادت دهشته حين قدّم المال للتّاجر فأخذ يتفحّصه ويقول له إن هذه العملة قديمة جدّا وسأله إن كان قد عثر على كنز.. واستمرّ الحديث بين التّاجر والرّجل وهو يقول له إن هذه نقوده حتّى بلغ الأمر حرس




مابقي من مساكن شنني الأولى جبال آقري التي شهدت آخر معارك المقاومة




مابقي من مساكن شنني الأولى جبال آقري التي شهدت آخر معارك المقاومة

المدينة فأخذوا الرّجل لحضرة الملك، فسأله عن مصدر هذا المال فقال له إنه ماله وإنه من ساكني هذه المدينة وله منزل فيها وأخبره بإسمه فبعث الملك حرسه مع الرّجل ليريهم منزله فرافقوه فأشار بمكان منزله فخرج لهم رجل أنكر على الغريب ادّعاءه ملكية المنزل فاصرّ الرّجل الغريب على موقفه وطلب منهم أن يسمحوا له بالدّخول ليجلب لهم من الدّاخل ما يصدّق قوله، فدلف إلى الدّاخل وأخرج لهم عصيّة صغيرة كان قد نقش عليها إسمه وكان يخفيها بناحية من البيت، فتعجّبوا لذلك الأمر وأعادوه للملك فطلب منه أن يروي له قصّته فأعادها عليه...

6 - **الفرج بعد الشدّة**:

فقام الملك يقبّله ويقول له بأن دقيانوس الظّالم قد مات منذ مئات السّنين وأن النّاس اليوم وملكهم يعبدون الله الذي تعبده فهدأ روع الرّجل ورجع إلى أصحابه في الكهف والملك وجنوده يتبعونه إلى أن وصل مدخل الكهف فطلب من مرافقيه أن ينتظروه حتى يطمئن رفاقه ويحدّثهم بما رأى وسمع...وكان الرّقود السّبعة قد كلّفوا أحدهم بمراقبة من بعثوه للمدينة فصعد ذلك الرّقيب إلى قمّة الجبل وحين رأى رفيقه عائدا في موكب كبير من النّاس فزع لهول ما رأى وتوجّس من الأمر خيفة فقفز من قمّة الجبل وقطع كامل المسافة الشاهقة التي تفصله عن الغار في ثلاث خطوات... ولقد وضعت علامات في الجبل مازالت باقية إلى اليوم تسمّى الأولى الموجودة على القمّة «النّاظور» وتسمّى الأمارة الوسطى «أولاد النّاظور» أما الخطوة الثالثة فكانت قرب الغار... تقول الحكاية إنّ الملك مكث مع جنوده أمام الكهف ينتظرون خروج الرّجل إليهم... حتّى طال بهم الإنتظار فأذن الملك لجنوده بدخول الغار، وحين ولجوه لم يجدوا للجماعة أثرا... (أووجدوهم نياما...) فقرّر الملك أن يبني عليهم معبدا يعبد فيه الله وحده... ثم تحوّل المعبد إلى مسجد بعد مجيء الإسلام إلى الجهة وهو المسجد المعروف اليوم بجامع الرقود السّبعة بشنني القديمة...

ولكن، ما سرّ تسمية هذا المكان بجامع الرّقود السّبعة؟ فهل هـم أهل الكهف المذكورون بالقرآن الكريم؟ أم أنّ تلك القبور الطّويلة كانت في الأصل سبعة ثم زاد عددها على مرّ السّنين؟ أم أنّ هناك سـرّا آخر يأبى إلاّ أن يبقـى مختفيا!وكيف يمكن أن نصـدّق حكاية أهل شننّي والحال أنّ أصحاب الكهف لم يدفنوا.

وبعـد، فإنّك لتحسّ وأنت تطوف بـين أرجاء شننّـي ومزاراتها المتنوّعـة ومساجدهـا الكثيرة وتمتّع نفسك بالتّنقّل بين قممها وهضابها وأوديتها وشعابها، أنّك تعيش التّاريخ في أعمق صوره وأصدق مظاهره فتمـلأ عينيك بمشاهـد التّاريخ الجليلة وتستنشـق عطره العبق الصّافي وتصيخ بسمعك إلى صمته العميق فيملأ نفسك خشوع رهيب تعيشه كلّ جوارحك فيشدّك ذلك إلى أعماق نفسك شدّا عميقا تستعذبه النّفس وتودّ ألاّ تفارقه.

صور المقال من الكاتب

الهوامش

1 - تطاويـن عاصمـة أكبر ولاية بالجمهوريّـة التّونسيّة تغطّـي مساحتها خمس مساحة البـلاد الجمليّة، تحدّها ليبيا شرقا والجزائر غربا.

2 - مـن بـين ثـلاث قـرى بربريّـة أو أمازيغيّـة (شننّي والدّويـرات وقرماسـة) يعـرف سكّانهـا محلّيّـا بالجّباليّـة نسبـة لساكني الجبل وقـد حافظوا على لغتهم البربريّـة (أو الأمازيغيّة) التي يتخاطبون بها فيما بينهم إلى اليوم.

3 - أنشـأت حكومـة الاستقـلال في عهـد بورقيبـة لساكني هـذه القرى الجبليّة قرى بديلـة في السّهل القريـب بغرض توفـير المرافـق للمتساكنين فنزل أهـل الدّويـرات وأهـل قرماسة جميعـا وبقي أغلب أهـل شننّي محافظين على مساكنهـم في «الغيران» المحفورة في الجبال.

4 - العقلـة موضـع بأسفل الوادي غـير بعيد من القرية بـه بئر قريبـة الماء وأصل التسميـة عربيّ من معنى موضع عقل الإبل وربّما لقرب مائها من وجه الأرض حتّى يستخرج بعقال الإبل..

5 - في الفصيـح الحَفّـة ج حِفـاف مـا كان مـن الأرض على شفا هوّة.

6 - أورد الطّـبري قصتهم فقال: «وكان أصحاب الكهف فتيـة آمنـوا بربهم... والرّقيم هوالكتـاب الذي كان القوم الذين منهم الفتية كتبوه في لوح يذكر خبرهم وقصصهم، ثـم جعلوه على باب الكهـف الذي أووا إليـه...» ثم يورد الطّبري حديثـا عن عددهم الذي اختلف في شأنه ويذكر فيمـا يذكر أنهم كانوا تسعة «فالأول الـذي كان أكبرهم وهوالذي كلّم الملك عن سائرهـم: مكسملينا، والآخـر محسملينا، والثالـث يمليخا، والرّابـع مرطوس، والخامـس كسوطونس، والسّادس بيرونس، والسّابـع رسمونس، والثّامـن بطونس، والتّاسع قالوس. وكانوا أحداثـا»... «وكان لهـم في ذلك الزّمـان ملك يقال له: دقينوس، يعبـد الأصنام... فبلغـه عـن الفتيـة خلافهـم إياه في دينه، فطلبهم فهربوا منه بدينهم، حتّـى صاروا إلى جبـل يقال له... نيحلوس». تاريخ الطّـبري ط. دار الكتـب العلميّة المجلـد الأوّل ص 372 وما لعدها.

7 - الزاويـة كلمـة عاميّـة تجمع على زوايـا ويقصد بها أضرحة «الأولياء».

8 - أحـد رواة التاريـخ المحلّـي وأشهـر حفظـة التّراث بالجهـة مولـود سنـة 1926 يحفـظ المئـات مـن القصائد الشّعبيّة.

9 - الريّس: أو «الرّايص» وهورئيس البنّائين.

10 - اشتهـر منهـم الشاعـر أحمـد بـن معتـوق أحـد شعـراء المُوقِـف (حفلـة شعريّة بمناسبـة الاحتفال بالأعراس).

الفولكلور الفلسطيني

تراث يسكن قلب الوطن العربي

أحلام أبو زيد
مصر

أشـرنا في العـدد الماضي المعنون «التراث الشـعبي الأردنـي معاجـم ودراسـات ومؤتمـرات» إلى أننا سـنحاول اسـتكمال ملف الشـام الذي بدأناه بسوريا ثم الأردن، وذلك بتقديم ملف حول بعض الدراسـات التـي تناولت الفولكلور الفلسـطيني. وقد سـعينا للحصول على بعض الدراسـات الحديثـة والمهمـة في هذا الإطـار، غير أننا آثرنـا أن نذكر القارئ ببعض الدراسات الرائدة في المجال.

وقد لاحظنا أن الإنتـاج الفكري في الفولكلور الفلسطينـي منشور معظمـه بالدوريات العربية، وخاصة مجلة التراث الشعبي العراقية التي حفلت بالكم الأكبر من هذه الدراسات، وتشير الأدبيات التـي عدنا إليها إلى أن مجـال الدراسات الأدبية الشعبيـة هـو المجال الأوفـر في البحث، ثـم تأتي مجالات العـادات والمعتقدات والمعارف في المرتبة الثانيـة، على حين تتراجـع الدراسـات المرتبطة بفنـون الأداء كالموسيقـى الشعبيـة والرقـص والمسـرح والتشكيل في المرتبة الأخيرة من اهتمام الباحثين الفلسطينيين.

وعند شروعنـا في إعداد هذا الملف استشعرنا دون إرادة منـا أن فلسطـين تسكـن قلـب الوطـن العربي بحق، فوجدنا دراسات يشترك فيها مؤلفون من الأردن ولبنـان ومصـر.. وتوقفنا عند مأثورات فلسطينية متداولة في معظم بقاع الوطن العربي.

دراسات فلسطينية خلال نصف قرن

عنـد استعراض الدراسـات التـي عالجـت الفولكلور الفلسطيني خلال نصف القرن الماضي سنجـد مجموعة من الدراسات تنـاول أصحابها الفولكلـور الفلسطينـي في عمومـه كدراسة فؤاد عباس مدخل إلى الفولكلور الفلسطيني (القاهرة، 1985). ومعالجة فؤاد ابراهيم للموروث الشعبي

الفلسطيني في ثورة 1936-1939 (بيروت، 1989). أما دراسات الأدب الشعبي الفلسطيني فهي متنوعة، على نحو ما نجده في كتاب توفيق زياد حول الأدب الشعبي الفلسطيني (بيروت، 1970)، وصور من الأدب الشعبي الفلسطيني (بيروت، 1974). وفي الحقبة نفسها نشر عبد اللطيف البرغوثى كتابه حول حكايات جحا من بني زيد (فلسطين، 1970). كما نشر نمر سرحان كتابه حول الحكاية الشعبية الفلسطينية (بيروت، 1974). وامتد الاهتمام ببحث الأدب الشعبي والحكاية الشعبية لخارج فلسطين ليبحث محمد العبد جابر في أطروحته للماجستير موضوع «الحكاية الشعبية الفلسطينية: دراسة ميدانية بين الفلسطينيين المقيمين في الكويت بكلية الآداب جامعة القاهرة (القاهرة، 1986).

وامتداداً لحركة الاهتمام بدراسات الأدب الشعبي الفلسطيني ظهرت بعض الدراسات التي تناول أصحابها الأمثال الشعبية بالجمع والتحليل مثل دراسة سليم عرفات المبيض حول ملامح الشخصية الفلسطينية في أمثالها الشعبية (القاهرة، 1990). وموسوعة مازن الشوا، وسمير الشاعر حول الأمثال الشعبية الفلسطينية (القاهرة، 1996). وفي مجال العادات والتقاليد ظهرت بعض الدراسات الرائدة في هذا المجال نذكر منها دراسة فؤاد عباس حول العادات والتقاليد في الموروث الشعبي الفلسطيني (القاهرة، 1989). ودراسة سليم عرفات المبيض حول الحصيدة في التراث الشعبي الفلسطيني (القاهرة، 1990). والإبل في التراث الشعبي الفلسطيني(القاهرة، 1993).

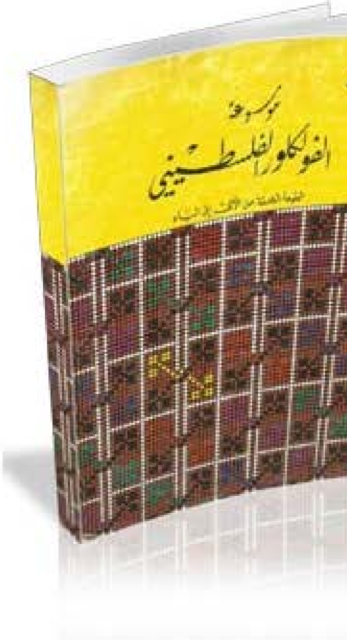
أما في مجال فنون الأداء الغنائي الشعبي فقد سجلنا دراسة يسري جوهرية عرنيطة حول الفنون الشعبية في فلسطين (بيروت، 1960). ودراسة نمر سرحان حول الأغاني الشعبية في الضفة الغربية (عمان، 1968). ودراسة عبد اللطيف البرغوثي حول الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن (فلسطين، 1979). أما نمر حجاب فقد كتب حول الأغنية الشعبية في شمال فلسطين: القوالب (عمان، 1981). ودراسة أحمد عبد ربه موسى حول الفولكلور الموسيقي الفلسطيني (فلسطين، 1997). وقد ظهرت بعض الدراسات المهمة في عقد الثمانينات حول فنون التشكيل الشعبي، مثل دراسة وداد قعوار حول الفن الشعبي الفلسطيني (عمان، 1981). وموسوعة عبد الرحمن المزين حول الأزياء الشعبية الفلسطينية (بيروت، 1981). وفي عقد الثمانينات أيضاً ظهرت دراسة عبد السميع أبو عمر حول التطريز والحلي في التراث الشعبي الفلسطيني (القدس، 1987)

الاهتمام الموسوعي بالفولكلور الفلسطيني

ذكرنا في الفقرة السابقة اهتمام بعض الدارسين ببحث موضوعاتهم من خلال المدخل الموسوعي، فظهرت موسوعات في الأمثال الشعبية والأزياء الشعبية.. إلخ، غير أن الموسوعة الأشهر في تاريخ حركة الفولكلور الفلسطيني هي الموسوعة التي أصدرها نمر سرحان بعنوان «موسوعة الفولكلور الفلسطيني» والتي نشرها في أجزاء متفرقة ثم صدرت طبعتها الكاملة بعمان 1989. وهذه الموسوعة تضم مئات المواد حول جميع مجالات التراث الشعبي الفلسطيني، بداية من المعتقدات والمعارف الشعبية ومروراً بالعادات والتقاليد والأدب الشعبي، وانتهاء بفنون الأداء والتشكيل والحرف. كما اهتمت الموسوعة بأسماء بعض الأعلام من الدارسين والفنانين الشعبيين. وتفاوتت المواد من ناحية الحجم فهناك مواد متناهية الصغر يُعبر عنها بجملة صغيرة مثل:

- **زاف:** قطعة الملابس هو ذيالها
- **الزردة:** رز ولبن ميص وزيت
- **شاشة:** الخرقة المصنوعة من قماش الشاش
- **شاكرية:** يطبخ اللبن باللحم ويضاف للرز المفلفل
- **سليته:** أسوارة ذهب

ومثل هذه المواد تحتاج في تقديرنا لبعض



الاستفاضة في الشرح، إذ أن القارئ من خارج الثقافة الفلسطينية قد لا تكفيه هذه الكلمات للتعرف على مضمون الظاهرة أو الأداة أو الممارسة.. إلخ.

وعلى الجانب الآخر هناك بعض المواد التي اشتملت على عشر صفحات كاملة مثل مادة "الوشم"، وهناك مواد أخرى ارتبطت بالتاريخ السياسي الفلسطيني كمادة "الوطن والمقاومة في سنوات الانتداب البريطاني"، وقد استطاع المؤلف أن يبرز العلاقة بين المقاومة وما أبدعته الجماعة الشعبية الفلسطينية، من فنون وخاصة الأغنية الشعبية والشعر الشعبي. ومع ذلك فقد استغرقت هذه المادة وحدها أكثر من 25 صفحة.

أما مواد الموسوعة في مجملها فقد عرضت للعديد من الأدوات والأكلات والألعاب والممارسات التقليدية بفلسطين، والتي اعتمد فيها المؤلف على دراسات ميدانية لعشرات الباحثين الذين اهتموا برصد العناصر التراثية بفلسطين. كما اهتم المؤلف بتزويد الموسوعة بالصور التوضيحية غير أنها مطبوعة بالأبيض والأسود فيما عدا مادة "الموضة" التي زودت بصور ملونة. وعلى مدار المجلدات الثلاثة للموسوعة التي طُبعت في قطع كبير يشير المؤلف لبعض المراجع التي استعان بها، كما اهتم بعمل فهرس وكشاف هجائي لمواد الموسوعة بالمجلد الثالث.

الرواية الفلسطينية والتراث

في هذا الإطار نعرض للطبعة الأولى لكتاب سمير الجندي حول الرواية الفلسطينية والتراث الذي قدم فيه روايات ديمة السَمان أنموذجًا. وصدر الكتاب عام 2011 بالقدس عن دار الجندي للنشر والتوزيع في 255 صفحة من القطع المتوسط. ويشير المؤلف إلى أن الروائية المقدسية ديمة السَمان لا يوجد أي دراسات سابقة لرواياتها في المكتبة العربية، ولم يتناول أحد أعمالها بالبحث والتحليل. كما أن هناك بعض الأسباب التي دفعته للكتابة عن رواياتها وهي أن القارئ يلمس في هذه الروايات ميلًا إلى محاورة التراث، ولاسيّما الشعبي منه، من أجل إحياء هذا التراث، وتأكيد وجوده، بوصفه ممثلاً لأحد الركائز الأساسية في ربط الفلسطيني بأرضه، وماضيه، وهويته الإنسانية والوطنية، ويرسخ القواعد الثابتة أمام حركة الاجتثاث والتغريب،



ومحاولات طمس الهوية الفلسطينية وإزالتها من الوجود. وتتنوع أنماط التراث التي تحاورها الكاتبة ديمة السَمان، لتشمل الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية، والمعتقدات الشعبية، والأشعار العربية، والأمثال الشعبية الفلسطينية والعربية.

وتعرض الدراسة للسيرة الذاتية للكاتبة الروائية ديمة السَمان مشيرة إلى أنها ولدت في مدينة القدس سنة 1963، ودرست في كلية شميدت، وأكملت تحصيلها العلمي في جامعة بير زيت بكالوريوس لغويات، وحصلت علي دبلوم عالٍ في إخراج أفلام وثائقية قصيرة، وعملت محررة في العديد من الصحف والمجلات، وقد حصلت على جائزة أفضل رواية كتبت عن القدس لعام 2008 في مهرجان القدس زهرة المدائن (اتحاد المثقفين المقدسيين).

وقد حدد المؤلف مداخله لقراءة إبداعات الكاتبة فهو يبحث عن التراث المعنوي الذي تتضمنه الروايات، ويشمل كل من التراث الديني، والتراث الأدبي، والتراث التاريخي، والتراث الشعبي الذي وصفه بالإنساني وهو ما يشكل ذاكرة الأمة، ووعاءها الحافظ. وعلى هذا النحو بدأ المؤلف بعرض لمضامين الروايات الخمس للمؤلفة، وهي: الضلع المفقود- القافلة- الأصابع الخفية-جناح ضاقت بالسماء- برج اللقلق. ثم يبحث في كيفية تعامل المؤلفة مع التراث الديني الإسلامي والنصراني واليهودي. ثم يبحر بنا في آفاق أخرى ليكشف عن توظيف المؤلفة للتراث الأدبي والشعري والنثري العربي في تلك الروايات. أما توظيف التراث التاريخي في الروايات الخمس فقد بحث الجندي في عناصر التراث التاريخي الإسلامي، والأحداث التاريخية العربية، والعالمية، والأحداث التاريخية الفلسطينية كما تعكسها الروايات. غير أنه أدخل توظيف الأسطورة ضمن التاريخ على خلاف تصنيف العديد من الدارسين.

وقد خصص المؤلف الفصل الخامس من الكتاب لبحث توظيف التراث الشعبي في روايات السَمان، متناولاً توظيف الأمثال الشعبية ثم توظيف الحكاية الشعبية. مشيراً إلى أن الأمثال الشعبية كان لها نصيب كبير عند الكاتبة، وقد راح توظيفها للمثل الشعبي بين الاستغراق الكلي والتلميح الفني، ويتوقف هذا على المقام الذي يستدعي هذا التوظيف، فتذكر لنا بعضاً من الأمثال الشعبية التي تأخذ منها موقفاً رافضاً:

لأنها أمثال سلبية يستخدمها الناس في دعم حججهم في أحوال لاتتناسب مع القيم النبيلة، من مثل: «أطعمني اليوم واشنقني بكرة.. واصرف ما في الجيب يأتيك ما في الغيب.. والكريم حبيب الله..وكل يوم يأتي ويأتي رزقه..». استخدم الناس تلك الأمثال الشعبية لدرجة أن أصوات قائليها علت فوق كل صوت، فهي تقول: « ولكن للأسف كان صوت الأمثال في ذلك الوقت يعلو على صوت العقل والحكمة..». فالكاتبة تؤكد موقفها المعادي لتلك الأمثال، وتتهم قائليها بالتخلف والجهل، إلا أنها لم تجعل الشخصية تتحدث عن ذاتها من الداخل، إنما وصفت تأثرها بتلك الأمثلة تأثراً باهتاً من الخارج، ولم تدمجه في الحوار، فكان أقرب إلى الموعظة منه إلى الفن الروائي.

وفي إطار توظيف الكاتبة للحكايات الشعبية يشير المؤلف إلى أنها تستند إلى مضامين في نسج رواياتها من روح الحكاية الفلسطينية عندما تقول على لسان الملك العجوز: من ينقذها أعطيه الذهب والمال.. وعندما يئس قال من ينقذها أزوجها له وهنا تحدد الكاتبة بهذا التوظيف ملامح شخصية (عناد) الذي جاء من وراء البحار، وتفوق على شباب الجزيرة، ويرمي بنفسه إلى البحر في سبيل إنقاذ الأميرة، التي وضع الملك المكافأة لمن ينقذ حياتها، فينجح في إنقاذها، وهذا يشبه ما ورد عن حكاية الشاب الشجاع: « باقيلكم في هالمدينة ملك، وإله بنت حلوة كثير. هاظا الملك قال إنه بده يجوز بنته للي بيقدر يقتل الغول». في الحكاية، يخصص الملك جائزة كبيرة لمن يقتل الغول، بتزويج من يفعل ذلك بالأميرة الجميلة، فيأتي الشاب الشجاع ويخلصهم من الوحش... هي الحكاية نفسها تقريبًا، ولكن بتصرف من الكاتبة، نلمس اعتمادها على توظيف الحكاية الشعبية الفسطينية في رواياتها الأصابع الخفية، وبالتالي أستطيع القول إنها خصصت مساحات كبيرة من نسجها الروائي لفظًا ومضمونًا مستعينة بالحكاية الشعبية، وهي بذلك تخرج عن التوظيف المحدود باللفظ أو المعنى، لتبحر في مجمل الحكاية الشعبية المروية على لسان الجدات.

والكتاب في مجمله دراسة تحليلية ممنهجة ومفصلة للروايات- تقترب من السهل الممتنع - نحتاج إليه كثيراً في هذه الحقبة من الزمن لنثمن الأعمال الجيدة، وليحتذي بها الأجيال الجديدة التي باتت تفتقر للقدوة، حيث ترى أنها في الأغلب الأعم منقسمة على بعضها بشكل غير مبرر.

كتابان حول الزجل الفلسطيني

وفي مجال فنون الشعر الشعبي والغنائي صدرت الطبعة الأولى من كتاب طاهر سيف عبد الرحمن عيد، والمعروف في الأوساط باسم (أبو هشام الصافوطي)، والكتاب بعنوان «الزجل الشعبي والعُرس الفلسطيني»، صدر الكتاب بعمان من نشر المؤلف عام 2008. والذي يشير في المقدمة إلى أنه يقدم نماذج مختصرة لمختلف فروع الفن الشعبي الفلسطيني الأصيل الذي تغنى به أبناء شعب فلسطين، ولا زالوا يتغنون وسيتغنون به في مناسباتهم وخاصة ليالي الأفراح، وقد حاول أن يكون هذا الكتاب شاملاً لمختلف أنواع الغناء الشعبي الفسطيني والأهازيج التي يرددها هذا الشعب، آخذاً بعين الاعتبار بساطة الكلمات والمعاني المختارة فيه كي لايخرج عن كونه شعبياً، بإمكان مختلف المستويات الثقافية قراءته وفهمه وترديده ليبقى هذا التراث محفوظاً بصدور أبنائه، وعدم المساس به والسماح بضياعه والتغلب عليه من قبل الفنون والأهازيج الأخرى التي تمتلك من مقومات القوة والبقاء والازدهار ما لايملكه شعبنا حالياً.

ويقدم المؤلف لكل فن بتعريفه وشرح بنيته وتقديم نماذج منه، فيبدأ بفن الموال وهو بيت عتاب من ناحية كونه أربع شطرات، ومن حيث كونه على البحر الوافر ولكنه لايشترط الجناس التام في الكلمة الأخيرة للشطرات الثلاث الأولى (فقط يشترط السجع)، ولايشترط الألف والباء في نهاية كلمة الشطرة الرابعة والأخيرة. وهذا



النوع نادر الاستعمال ولايغنيه إلا المبتدئون في الغناء والغير قادرين على نظم بيت العتاب على أصوله الحقيقية وشروطه التي يجب أن تتوافر مثال:

كل إنسان عيدُه بعَيدو

ورب الكون من علمه بزيدو

رب الكون ما بنسي عبيده

كريمٌ ولعبادِهِ هَدْ عطا

ثم يستمر المؤلف في شرح ألوان متعددة من فنون العتاب فهناك العتاب العادي وألوانه المختلفة، والعتاب المباعي، والعتاب غير المنقوط، والعتاب المرصود، والعتاب المصروف، ثم يشرح جوازات العتاب (المرصود)، حيث يقول لبيت العتاب جوازان فقط: أولاً العتاب المركبة وفيها يتكون البيت من كلمتين لا من كلمة واحدة، أو من كلمة وجزء من كلمة أخرى مثال:

يارب الكون تبقي الصَّدر عامرٌ

العُمر بالإيمان والقرآن عامر

أبو محمود وحسن وبي عامر

سواسي يوم ميزان الحساب

ثانياً العتاب الممزوجة وهو استبدال أحد حروف كلمة العتاب بحرف قريب له من ناحية اللفظ والسجع، والحروف التي يحدث بها المزج هي: السين والصاد/ الطاء والتاء/ القاف والكاف/ الضاد والظاء/ الظاء والذال، مثال المزج على الطاء والتاء

حمل الأحبة عكتلي عَتَلْتي

وفيها أولصلت للقمه عَتَلْتي

أمي البيبة تتلهف عطلتي

ولابد العود من بعد الغياب

هنا يبدو استبدال حرف الطاء بالتاء ليكتمل معنى الكلمة، وهي عطلتي في الشطر الثالث في حين القافية الأصلية هي عتلتي، وينتقل المؤلف إلى رافد آخر للثقافة الشعبية الفلسطينية هي الميجنة بنوعيها، العادية وهي إحدى فروع الغناء الشعبي الفلسطيني المهمة وتُغنى عادة في بداية الحفل ويتلوها العتاب، أما الميجنة المجدولة فهي تمتاز عن الميجنة العادية بوجود سجع داخل كل شطرة من الشطرات الأربع.

ثم يستعرض المؤلف الفنون الغنائية الأخرى لنكتشف أننا أمام فنون متنوعة للمربعات كالمربّع



أحد حواري القدس القديمة وقت الأعياد وتظهر الزينات والزحام في الحارة.



تشتهر القدس بتنوع الاحتفالات وكثرة الأعياد لوجود طوائف عديدة بها، وهو ما يحتاج لرصد علمي وتاريخ لمظاهر تلك الاحتفالات سواء المظاهر المادية أو غير المادية، وفي الصورة أطفال بزي تقليدي.

العـادي، والمربّع المنقـوط وغير المنقـوط، والمربّع المقسـوم، والمربّـع المـردوف، والمربّـع المصروف، والمقسـوم، والمثمّـن، والمثمّـن الطويـل، والمثمّـن المقلوب. ثم يعرض للطلعات الشعبية التي تُغنى في بدايـات الزفة ونهايتها. ثم يبحر بنا في فن الزجل المغنى الـذي يأخذ طابع القصـة، والشروقي وهو عبارة عن قصـائد شعبيـة قد تطول أو تقصر وقد تأخـذ طابع القصـة أيضاً. أما المحـاورة فهي فن يقـوم علـى حـوار بين شاعرين علـى موضوع معين بين مؤيد ومعارض. ثم يعرض المؤلف لفنون أخرى كباب البوابة وهي نموذج لسرعة الكلام والتلاعب بالكلمات. كمـا اهتم المؤلف بتقديم بعض الألحان الشعبيـة، ونماذج من السامـر الفلسطيني، وليلة الحنة، والسحجة، والزفة الفلاحية. وتحت عنوان «وصايـا العريس» يقـول المؤلف أنـه في آخر الزفة يوصي العريس ببعض الوصايا مثل:

مثال1

حافظ على الخلاق / وامشي بدرب الخير
خلك اله تواق / بتريح الضّمير
أم وأبو اعطاك / هالمولي هالقدير
لاتزعلّم إيّاك / مهما جري ويصير
والزوجة بالاعناق / أمانة فيها طير
لا تحلف الطلاق / أسأل به خبير
بلغ عن السراق / لو كان إلك مُجير
لاتمشي بالأنفاق امشي درب مُنير
تبقي علمَ اخلاق / في عالم التقدير
ويختم كلامي معاك / تصبح علي ألف خير

مثال2:

حافظ على العادات	والعُرف والتقليد
والسُّنـة والآيـات	والمبـدأ للترشيـد
والوالدين بالـذات	عن حُبهم لاتحيد
وعروسة الزهـرات	خلـيُّ لقاها عيد
لربنـا الـدعـوات	يعطيكـم الـوَليد
وبنختـم السهـرات	تصبح بأجمل عيد

الف مبروك

ولا زال المؤلـف حتـى السطـور الأخـيرة يفاجئنـا بفنون جديـدة كالسلفوطيـات ومنها: العتاب الزائـد- العشاري المسترسل- السداسي الأعـرج- مربع التقارب- مربـع المحدث- مربع البسيـط- معجـزات الحروف: أي بعـد الانتهاء مـن مقطوعة المربع أي أربـع شطرات «يا حلالي يامـالي» تأتي معجـزة الحرف المذكـور قبل ردة



الجمهور أو الكورال (يا حلالي يامالي)...مثال:

معجزة (ش) الشين:

ان كنت فعلاً شاعر شَعشِع الأشعار/ شرقي وشمالي وشو صار/ شرح الشين شَبُّه/ شرقي وشعبي وشُعلة نار/ شايف شو شاف الشبّاب/ وشِعر الشاعر شل الشر/ (يا حلالي يامالي)

ويختم المؤلف كتابه مشيراً إلى أن هناك أساليب مختلفة وأسماء متعددة لغناء فن الزجل لم يتطرق إليها وذلك لكونها أسماء فقط خالية من الجوهر الجديد الذي يستحق الذكر والوقوف عنده.

نرجو من القارئ الكريم أن يلتمس لنا بعض العذر إن كانت هناك بعض الأخطاء..حيث أن الكتاب على صغر حجمه غزير بالموضوعات المهمة والقيمة حول الفولكلور الفلسطيني، إلا أنه حافل بالأخطاء المطبعية التي حاولنا تجنبها قدر الإمكان.

أما الكتاب الثاني حول الزجل الشعبي فقد صدر هذا العام 2013 تحت عنوان «موسوعة الزجل الشعبي لشيخ الزجالين أبو هشام الجلماوي» والكتاب من إعداد درغام الشيخ، وقد صدر عن دار آمنة بعمان. ويفتتح الكتاب بقصيدة المقدمة لشيخ الزجالين:

يا أحبابي ويا أهلي اعذروني
وإذا قصرت لا لا تعاتبوني
أنا حاولت حتى أكون كامل
الكمال لله وحدو يا عيوني

وتنتهي بـ

أنا عندي الوفا وحدو يعادل
كنوز الكون واللي بعشقوني
بنشر قصتي بكل الوسائل
لحتى إن متت يا أحباب تبقوا
بحياتي وبمماتي تعرفوني

ويرصد المؤلف السيرة الذاتية للزجال الشعبي أبو هشام الجلماوي، وقد تم العثور على سيرته الذاتية مكتوبة بخط يده وتشير إلى أن اسمه أحمد خليل «الشيخ خليل» وقد ولد في الأول من شعبان عام 1944 في قرية الجلمة قضاء جنين، وترعرع في أرضها الخصبة الجميلة المطلة على مرج ابن عامر وأتم دراسته الإبتدائية والإعدادية فيها، وقد حالت الظروف بينه وبين إكمال مراحل التعليم، فلجأ إلى الأرض ليعمل مع والده في الزراعة وليثبت مدى حبه وإخلاصه

للأرض، وتراب الوطن. وقد بدأت هواية الزجل الشعبي عند الجلماوي وهو في المراحل الأولى من عمره حيث أن والده الحاج خليل محمود كان ينظم الزجل الشعبي ويتقنه ويتغنى به أثناء العمل في الأرض، وكان شقيقه محمد الذي يكبره بعشر سنوات ينظم الزجل ويتقنه أيضاً. وكان مجموعة من أهالي القرية ينظمون الزجل ويتقنونه ويتغنون به أمثال: مقداد موسى/ طلحة موسى/ روحي مصطفى/ أبو بسام الجلماوي وغيرهم الكثير من أهالي القرية، علماً بأن جميع أهالي الجلمة يتغنون بالزجل ويطربون له. تزوج أبو هشام الجلماوي في السابعة عشرة من عمره، وبعد زواجه قرر احتراف الزجل الشعبي حيث تتلمذ على يد الزجال الشعبي «أبو آمين البرقيني» وبدأت حياته الفنية في إحياء الحفلات مع كبار الزجالين الشعبيين مثل: أبو الأمين البرقيني/ أبو بسام الجلماوي/ أبو جمال العجاوي/ إبراهيم العراني/ الريناوي/ الجبعي/ الحطّيني/ الكفرذاني/ القلقيلي. وغيرهم الكثير من عمالقة الزجل الشعبي إلى أن وصل مرحلة أن يقارن اسمه بأسماء هؤلاء العمالقة الكبار.

وفي عام 1977 سافر إلي المملكة العربية السعودية باحثاً عن الرزق ولم يطل غيابه حيث عاد من السعودية بعد سبعة أشهر إلى الأردن وسكن مدينة الزرقاء، حيث بدأ بإشهار الزجل الشعبي بكل الوسائل المتاحة من أعراس ومناسبات وإذاعة وتلفزيون مع الزجال الشعبي «أبو جمال العجاوي» وتعرف على الزجالين الشعبيين الذين كانوا ينظمون الزجل في الكويت مثل: أبو أشرف العرابي وأبو فراس العنبتاوي وأبو حسين العينابوسي وأبو بسام الياموني وأبو جاسر البيتمريني، وقد أرسل إلى الزجال الشعبي أبو إبراهيم الياموني ليأتي إليه إلى الأردن من الضفة الغربية وقد عمل مع هؤلاء الزجالين مدة كبيرة من الزمن. تعرف على مجموعة كبيرة من الزجالين المقيمين في الأردن مثل: أبو زهير البرغوثي، وأبو منير الصيداوي، وأبو محمد الكفرذاني، وجمال الدلة، وأبو أشرف السيلاوي، وأبو جعفر البلعاوي، وأبو باسل القبطاوي، وأبو فراس اليعبداوي، وأبو رائد السيلاوي، وسميح سمك، ومثقال الجيوسي، وياسين أبو الرب، وأبو توفيق اليعبداوي، وعزام عجاوي، من الزجالين الذين بدأوا بالظهور على الساحة الفنية والكثير ممن تتلمذوا على يد أبو هشام الجلماوي الذي كان يُعَد مرجعا للزجل الشعبي.

وقد احتوى الكتاب شرحاً علمياً لأنواع الزجل الشعبي كالميجنا الذي يميل الغناء فيه لطابع الحزن، والعتابا بأنواعها، والقصيد.. ثم يقدم المؤلف عشرات النماذج الشعرية الغنائية للجلماوي، وجميعها حافلة بالعديد من القيم الإنسانية التي تعارفت عليها الجماعة الشعبية، نختار منها هذا النص الذي يحمل عنوان «الحسد»:

ما بحسد اللي معو مصاري
وفارش بدارو غير عن داري
ومابحسد اللي بوكلو الترياق
لو كنت شو اتعشى مش داري
وما بحسد اللي بيرمو الأفاق
وسفرتهم زادت عن أسفاري
وما بحسد الخوان والبواق
لو يتنصبلو نصب تذكاري
وما بحسد اللي معبيي الأعناق
لولو وجواهر لو كنت عاري
بحسد فقير يكون عنده أخلاق
مرتاح سالم من كلام الناس
وبيتو بها الحالة شرف متواري

بين فولكلور فلسطين وفولكلور الأردن

وفي إطار البحث عن الدراسات الشعبية بفلسطين نجد بعض الدراسات التي اهتمت بالمقارنة بين فولكلور الأردن وفولكلور فلسطين، على أساس الجوار من ناحية، ووجود الآلاف من الأسر الفلسطينية التي تعيش بالأردن من ناحية



أخرى، ومن بين هذه الدراسات كتاب جديد ظهر هذا العام 2013 لعمر عبد الرحمن الساريسي حول الوعي الفولكلوري في الأردن وفلسطين، وهذه هي الطبعة الأولى التي صدرت عن المكتبة الوطنية ومركز الكتاب الأكاديمي في 344 صفحة من الحجم المتوسط.

والكتاب يقع في تمهيد وثلاثة فصول عالج التمهيد ماهية المأثورات الشعبية من خلال التعريف بمصطلح المأثورات الشعبية، والتنوع في الثقافة الشعبية متخذاً الأردن الإكراد نموذجاً، ثم استكمل البحث في نظريات الأدب الشعبي وأقسامه، والمدارس المعاصرة في قراءة المأثورات الشعبية كالمدرسة التاريخية والجغرافية والنفسية والوظيفية، فضلاً عن المدارس الكلاسيكية والأنثروبولوجية. كما خصص المؤلف الفصل الأول من الكتاب لبحث موضوع الحكاية الشعبية بوجه عام، متناولاً الحكاية الشعبية في الأردن وبحث هذا النوع الأدبي في العقدين الأخيرين، ثم بحث عن الحكاية الشعبية الأردنية في الثقافة الشعبية الفلسطينية ورصد الهوية والتأصيل وما يمكن أن يكون فيها من ألوان الحكمة الشعبية، وكيف يفهم الصغار حكايات الغيلان، وكيف يبرز معنى العدو في الذهن الشعبي البسيط. وفي نهاية هذا الفصل يعرض المؤلف لما أطلق عليه «افتراءات على التراث العربي والفكر الإسلامي تحت غطاء الفولكلور» تضمنها كتاب الحكاية الشعبية العربية لشوقي عبد الحكيم». وقد اختتم المؤلف هذا الفصل بمقال حول المسرح الشعبي المكشوف في فلسطين.

ويخصص الساريسي الفصل الثاني من الكتاب بعنوان «كتب في بعض بلدان فلسطين المحتلة» يعرض فيه لما في بعض الكتب عن بعض البلدان المختلفة من فلسطين وما تمثله من تاريخ وثقافة وأرض وحياة، كان أهلها قبل الاحتلال الصهيوني- كما يشير المؤلف- هانئين، منها منطقة بئر سبع، ومثل قرى بيت محسير والسافرية وزيتا جماعين (ام الكروم) وساريس (عروس باب الواد)، وقديتا صفد (بركان الجليل)، فضلاً عن كتب أخرى تناولها المؤلف في عجالة. وفي هذه العروض يبرز المؤلف ما في هذه البلدان من ألوان الصمود والذكرى الموجهة للأجيال التالية من أهل البلدان الفلسطينية. ويستكمل هذا الفصل بفصل آخر- الثالث- بعنوان «نظرات في كتب تراثية معاصرة»، قدم



الفدائية ليلى خالد

فيه قراءة نقدية في بعض المراجع المنشورة حول التراث الشعبي في فلسطين والأردن. وقد بدأ بقراءة الجانب التراثي في مسيرة روكس العزيزي الثقافية من خلال عملين رئيسيين، الأول حول قاموس العادات واللهجات والأوابد الأردنية، والثاني حول مصنفه المهم «معلمة التراث الأردني». كما تناول كتاب «الوشم» لنطه الهباهبة وهناء صادق، و«معجم أسماء الأدوات الشعبية واللوازم» لنايف النوايسة، و«التراث الشعبي في العقبة» لعبد الله كرم المنزلاوي، و«حكايا الجليل» لجهاد أحمد دكور، ومقال باسم «لوحات من الصمود والأصالة» حول كتاب قالونيا بوابة القدس الغربية لعثمان محمد عسكر، و«مراجعة كتاب الحكايات والأساطير الشعبية في منطقة الخليل» لشدي الأشهب، وكتاب «الشاعر الشعبي الشهيد نوح إبراهيم» للباحث نمر حجاب، وكتاب نايف أبو عبيد «بين الشعر الفصيح والشعر»، ويختتم بكتاب «كتب ومؤلفون في التراث الشعبي الأردني» لهاني العمد.

وباستعراض كتاب السلايمي سنجد أنه يمثل حلقات منفصلة متصلة في التراث الشعبي الفلسطيني والأردني، وهناك بعض المواضع التي خصصها المؤلف لرصد ما عاينه من مظاهر فولكلورية منذ صباه (أكثر من ستين سنة) منها ما أورده حول مشاهداته حول المسرح الشعبي في فلسطين، لنجده يقدم لنا وصفاً ميدانياً دقيقاً لظاهرة تلاشت تقريباً، ولنقرأ معاً بعضاً مما سجله المؤلف حول المسرح المكشوف:

«.. والمسرح الذي أعني هو المسرح المكشوف الذي يعقد في الهواء الطلق، بقليل من الإعداد، وقليل من الإفادة من التسهيلات الكهربائية والصوتية، ينهض لأدائه بعض أفراد الشعب غير المتفرغين، وفي صبيحة اليوم الثاني يزاولون أعمالهم العادية في مزارعهم وحقولهم وأشغالهم. في قرية الجيب (بجيم مكسورة وياء ساكنة) ، وهي من قرى شمال غربي القدس، استقر بنا المقام، بعد أن أخرجنا الأعداء من فردوسنا - ساريس-عام ثمانية وأربعين، في هذه القرية التي ترتفع على تلة تحيط بها السهول والوديان من الجهات المختلفة، وفيها من الآثار الرومانية ما فيها، في هذه القرية شهدت المسرح الشعبي المكشوف، وذلك في أثناء حفلات الأعراس التي تمتد عدة ليال قبل يوم الزفاف، وفي هذه الليالي يشترك شباب القرية في الدبكات



الكثيرة المتنوعة وفي حلقات السامر التي تسمى الصَحجة، من صحجات الأيدي بعضها ببعض. وتدور هذه الحلقات حول موقد كبير للنار التي تهيء الإثارة للمحتفلين، ويهيأ لها الحطب الجزل لتظل مشتعلة. ذات ليلة من ليالي العرس برز شباب بألبسة بيضاء تشمل الجسم كله، وأخذوا يتحاورون حول النار، وهما فريقان متخاصمان حول موضوع معين، وقد يستعرُ الحوار، ويرتفع الصراخ، ويصل الأمر بهم إلى المطاردة حول النار وحول الناس، وربما الاشتباك بالأيدي، ويقدم كل فريق إثباتاته، ويرد الآخر بما يعاكسه، وقد يكون من الحوار والحركة اختفاء بعض الرموز، ليجري البحث عنها، وهكذا تستمر المواقف المتصارعة ساعتين أو ثلاثاً، والناس من حولهم متابعون بكل ما لديهم من صمت وتتبع، وتوقع لما يحدث لهذا الفريق أو ذاك، وبعد منتصف الليل بقليل يصل الفريقان إلى الحل، وهو إما بتعهد أحدهما بالدفع للآخر أو بتقريره بالنتيجة التي يرضاها خصمه، وتنتهي المسرحية، ولا ستار يُسْدل، ولكن الناس يخرجون وقد شدت أعصابهم طيلة مدة التمثيل، وكأنهم بين يدي مسرح يدخلونه لأول مرة، ويتابعون فيه أناساً لا يعرفونهم. وكنت أنا من هذا الجمهور المشدود إلى التمثيل من أوله إلى آخره، وكنتُ حدَثاً دون الخامسة عشرة، ولكن هزني إعجاباً بقدرة الشباب الممثلين، ولم أزل أذكره، وقد مر عليه أكثر من ستين سنة. ويختم المؤلف هذا الجزء بالتأكيد على أن هذا اللون من العمل المسرحي الشعبي المكشوف الذي يعقد في الهواء الطلق يمثل الحرية والانطلاق اللذين كان يسبح فيهما هذا الشعب قبل أن يبتلي بالعدو الذي أخذ يتربص به ليل نهار ويكيد له بكل مقدرات العداوة والبغضاء.

وتجدر الإشارة إلى أن عمر الساريسي قد نشر عام 2011 كتاباً مهماً بعنوان «أدب الحكاية الشعبية في فلسطين والأردن» (في قوالب تمثيلية) ضمن سلسلة كتب ثقافية التي تصدر عن وزارة الثقافة بعمان. ويقع الكتاب في 365 صفحة، لخص المؤلف في المقدمة مضمون الكتاب ومنهجه في العرض، إلى أن الكتاب كان في أصله حلقات أعدت لتكون مادة إذاعية متكاملة، تعنى بتوضيح معنى الحكاية الشعبية، على نحو تفصيلي، يضع هذا المصطلح في مكانه بين فروع الأدب الشعبي، الذي شكل جزءاً من المأثورات الشعبية (الفولكلور)، كما هي معروفة

في فلسطين والأردن وفي بعض البلدان العربية. وقد وضع المؤلف هذه الحلقات الإذاعية في العقد الأخير من القرن الماضي، وقد تولى الإعلامي الجاد إحسان عماشة أمر إخراجها وإذاعتها في الناس، على مدى شهر كامل، في ثلاثين حلقة، قد تستغرق كل حلقة نصف ساعة. وتقوم الحلقة الواحدة على شرح مصطلحات الحكاية المختلفة، وتوضيحها في شكل حواري تمثيلي، بعد أن يستمع الناس لهذه الحوارات، إنها أشبه ما تكون ببعض برامج «كان ياما كان»، الذي يتردد في بعض الإذاعات العربية. والقيمة الموضوعية التي تنهض عليها هذه الشروح قائمة أصلاً على ثقافة جامعية أكاديمية، توفر عليها معدّها بعد الحصول على درجة الماجستير، في الآداب من قسم اللغة العربية في جامعة القاهرة أواخر السبعينات.

إنها باختصار دراسة علمية لموضوع الحكاية الشعبية، صبت في قوالب تمثيلية، ينهض بأدوارها مجموعة من الفنانين المتخصصين، تتيح للمستمعين فرص التسلية بالاستماع إلى القصص الشعبي الممتع أولاً، كما تتيح لهم- ثانياً- أن يتعلموا شيئاً علمياً عن هذا النوع من القصص الشعبي.

وفي إشارته للمادة العلمية في هذه الحلقات يوضح الساريسي أن الحلقة الأولى تفصل في مفهوم الحكاية الشعبية بكل ما فيها من معاني القصص الشعبي، المجهول الأصل، المتناقل عن الأجيال، بالأسلوب الشفوي. فمن حكاية «حنكة الشيوخ» استنبط خصائص الحكاية- التي ذكرها عبد الحميد يونس في دراساته حول الحكاية. والحلقة الثانية تعرض لمصطلح الحكاية الخرافية، بما فيها من الإغراق في مجهولية الزمان والمكان والتعاون مع بعض القوى الغيبية. حيث سرد حكاية «بنات الطرنج» في ثلاث صفحات تم التركيز فيها على حكايات الجان، وما فيها من عناصر واقعية ونفسية وخرافية. وتقارب الحلقة الثالثة بين هذين الضربين من أنماط الحكاية. على حين تناقش الحلقة الرابعة الحكاية المرحة من بعض جوانبها وخصائصها من خلال سرد حكايات: الدردبة، جحا وحماره، من حكايات أبو نواس، الباحث عن سعده، القرقسة. كما تناولت الحلقة الخامسة حكاية الحيوان بنوعيها الشارحة والخرافية من خلال حكايات: منع القدر، شركة الأرنب والثعلب، نوح الغراب والحمام، سليمان والصقر، مراحل العمر، الأرنب والأسد، وكانت وقفة آخر هذه الحلقة عند كليلة ودمنة. أما الحلقة السادسة فقد تناول فيها حكاية المعتقدات من خلال حكايات: المرأة المتدينة، وعرض سريع لحكايات نوح والحمامة والهدهد والغراب والعنقاء، سبب الجدب، صبر أيوب، امرأة الحطاب. أما الحلقة السابعة فقد خصصها لحكاية التجارب الشخصية وشرح معناها وأنواعها مثل حكايات: شريكة الحصاد، جريمة قتل ونجدة انقاذ.. أما الحلقة الثامنة فقد خصصها لحكايات الشطار بأنواعها، مثل عايق الشام وعايق مصر، حسن الشاطر والحصان المسحور، حكاية أولها كذب وآخرها.

ويضيف المؤلف أن الحكاية الشعبية هي جزء من الأدب الشعبي الذي تتكفل الحلقة التاسعة بتفصيله وتوضيح طبيعته، مع سائر أنواع المأثورات الشعبية القولية. ومن ثم يعرض سريعاً للأغاني والأمثال والنداءات الشعبية. وفي الحلقة العاشرة يعرض لمفهوم «الأسطورة»، وهي لون من ألوان القصص الشعبي الذي تتفرع عنه الحكاية. فيقدم المؤلف في الحلقة أنواع الأسطورة وكيف يمكن التفريق بينها والحكاية. وتتشابه جزئيات كثيرة من الحكايات في مختلف أنحاء العالم مجتازة اللغات والحدود، ومن ثم تتحدث الحلقة الحادية عشرة عن أسباب التشابه الكبير بين الحكايات في العالم وطرق انتشارها. ومن هذا القبيل ماتحدثت به الحلقة الثانية عشرة عن حكايات ألف ليلة وليلة وانتشارها العجيب في جميع أنحاء العالم، بدءاً من أصولها.

ويورد المؤلف في إشارته للمادة العلمية في الحلقة الثالثة عشرة أن الاهتمام بالحكاية

الشعبية قد سبقنا إليه الغربيون. ثم تحدث بالتفصيل في الحلقة الرابعة عشرة عن جهود بوكاتشيو، وبيرو، وغوتيه، وهردر، في جمع الحكاية. أما الحلقة الخامسة عشرة فتتخصص في جهود الأخوين جريم الألمانيين في هذا المجال. أما عن جهودنا نحن العرب في هذا المجال فنراه واضحاً في الحلقة السادسة عشرة، حيث اهتمام العالم العربي بالحكاية الشعبية والملاحم والسير الشعبية وبعض مجهودات الأجانب فيها، مشيراً لحكاية الملك سرحان.

أما الحلقات التسع التالية فتتحدث عن الوعي الفولكلوري في البلدان العربية، كما تشير الكتب المطبوعة فيها، ويذكر المؤلف حكاية أو أكثر كنموذج للبلد التي تتحدث عنها الحلقة: فمثلاً الحلقة السابعة عشرة تتحدث عن الوعي الفولكلوري في مصر من خلال التأليف في الفولكلور عامة ثم في الحكايات خاصة، وتتناول حكاية بائعة الباذنجان. أما الحلقة الثامنة عشرة فتتحدث عن السعودية من خلال الحديث عن حكاية ابنة السلطان الخرساء من كتاب الجهيمان. والحلقة التاسعة عشرة تتناول لبنان وأثر المناخ والمكان على الغناء والحكايات اللبنانية (اليتيم). وتتناول الحلقة العشرين (حكاية غرام ووفاء) مأخوذ من كتاب «القصص الشعبي في السودان. أما الحلقة الواحد والعشرين فتتحدث عن سوريا من خلال حكاية (الصياد والعصفور) من كتاب رسالة بسام ساعي. والحلقة الثانية والعشرين تتناول الوعي الفولكلوري في العراق وكثرة الكتب المؤلفة في الفولكلور من خلال حكاية (تضحية أخت). أما الحلقتان الثالثة والعشرون والرابعة والعشرون فتعرض للوعي الفولكلوري في فلسطين والأردن، من خلال هذه الحكايات: قطعن النصرويات، ذكاء ووفاء، لم تشبع نجمة. وفي الحلقة الخامسة والعشرين يعرض المؤلف للوعي الفولكلوري في بلاد المغرب العربي والكويت واليمن.

أما الحلقات الباقية فتتصدّى لشرح قضايا علمية محددة تتصل بموضوع هذا اللون من القصص الشعبي، كالتشابه في موتيفات الحكاية في العالم العربي والخارجي، الذي يتناوله المؤلف في الحلقة السادسة والعشرين من خلال الوعي الفولكلوري في تشابه أشكال الحكاية الواحدة في الأقطار العربية (حكايات: القرقسة، والحرزون، والزراعة). على حين تتناول الحلقة السابعة والعشرين الوعي الفولكلوري المتصل بالسياسة في فلسطين والأردن. أما الحلقة الثامنة والعشرين فتتعرض للوظيفة النفسية والبيولوجية الاجتماعية للحكاية، وتتناول الحلقة التاسعة والعشرون الوظيفة الاعتقادية لهذه الحكايات، وتختتم الحلقات بالحلقة الثلاثين التي تشرح سمات الحكاية الشعبية وخصائصها.

والحق فإن الكتاب قطعة إبداعية تعيد إنتاج التراث الشعبي المحكي في صورة مبسطة تجمع بين العلم والفن. ومن ثم فالكتاب في تقديرنا تجربة مهمة وجديدة في ربط الجمهور العام بالحكايات الشعبية التي أبدعها.. وقد بذل المؤلف فيه جهداً خارقاً في التواصل مع الجمهور الذي استشعر أهمية ما أبدعه من تراث، كما استشعر أهمية الجهد الذي يبذله الأكاديميون في بحث هذا التراث وتحقيقه ومن ثم احترامه.

الأمثال الشعبية في السافرية

وفي إطار بحث الأمثال الشعبية الفلسطينية نعرض لكتاب حسن محمد عوض الذي حمل عنوان مركب «من تراثنا الشعبي في السهل الساحلي الفسطيني في السافرية: الأمثال الشعبية، وقد صدر عام 2008 بعمان. والكتاب هو الجزء الثاني من مشروع المؤلف حول الأمثال الذي بدأه عام 1994. وفي هذا الجزء يعود المؤلف إلى بعض الذكريات القديمة المؤلمة في الصراع العربي الفلسطيني ليذكرنا ببعض الادعاءات اليهودية التي تقول: أن فلسطين أرض بلا شعب، وهي واحدة من أكاذيبهم وافتراءاتهم على التاريخ والجغرافيا، ويتساءل: إذا كان الأمر كما يزعمون.. فعلى لسان من كانت تجري كل تلك



الأمثال إذن؟ وتناول المؤلف بعض الإشكاليات والمحاور حول مجال المثل الشعبي، والأمثال غير المأنوسة، أي التي فيها ألفاظاً تخدش الحياء، مشيراً إلى أن طيبة الناس المتناهية في ذلك الوقت وحياتهم البسيطة جداً، كانت لاتلتفت إلى مثل هذه الكلمات، ولاتعيرها أي اهتمام، لأن التركيز كان على الجوهر في الوصول إلى القصد دون غيره، والإنسان ابن البيئة، وأذكر بهذه المناسبة ذلك الراعي البدوي الذي طلبوا منه أن يمدح الأمير فبدأ بقوله: أنت كالدلوْ لا عدمناك دلواً... ثم أنت كالكلب في الحفاظ على الودّ... إلخ. فإذا علمنا أن أكثر من كان يتداول المثل الشعبي هم من الشيوخ والعجائز أفلا تشفع لهم شيخوختهم وطيبتهم للتجاوز عن مثل تلك الكلمات التي تقال عن غير قصد؟؟!!، ومع ذلك فقد كانوا يقدّمون الاعتذار سلفاً قائلين على سبيل المثال: لا حياء في الدين، أو لا تؤاخذوني يا جماعة، أو الحاضرين مثل أولادي أو بناتي إذا كانوا صغاراً في السّن، وينتهي الأمر بدون تعليق، وبكل بساطة لأن حُسن النيّة والطوية كان متوفراً.

كما يتساءل المؤلف عن السبب وراء أن غالبية الأمثال الشعبية تبدأ بحرف الألف مشيراً إلى أن الأمر في حاجة لمزيد من البحث من قبل الباحثين. ثم يتناول اللهجة الدارجة في المثل الشعبي في قلب الساحل الفلسطيني، والتي تُقلب فيها بعض الحروف، مثل قلب حرف القاف كافاً أينما ورد (مثل قرش: كرش) و (قلم: كلم)، وكذا قلب حرف الكاف شي (مثل كلب: شلب)، وكذا قلب حرف الضاد ظاء، وتضخيم حرف الدال.. إلخ.

وحول منطقة البحث يذكر المؤلف أنه كتب بعض المقالات عن التراث الشعبي في مجلة رسمية متخصصة، فقال له واحد من المثقفين: لقد جعلت من السافرية باريس. فقال له: بل إنها الأجمل، وإلا لماذا جاءها نابليون امبراطور فرنسا بعظمته غازياً يوم مذبحة يافا؟! (ونحن من يافا) وانحداره عن أسوار عكا، أليست روائح زهر البرتقال اليافاوي في بلدي أروع ألف مرة من عطر باريس؟

ونعود لمواد المعجم الذي صنفه المؤلف أبجدياً من حرف الألف حتى حرف الياء، ونجد أن المؤلف يذكر المثل بارزاً بخط أسود ثقيل، ويشرحه في عبارة أو فقرة صغيرة وبسيطة، على هذا النحو:

- ابن الحلال عند ذكره يبان: يُقال للقادم على جماعة في الوقت الذي يتحدثون عنه.

- في إذار بتمطر سبع مطرات في النهار: هذا في الساحل الفلسطيني على شواطئ البحر، حيث تكثر السحب المثقلة بالأمطار.

وقد يعطي المؤلف بعض الشروحات للكلمات المستغلقة:

- إلمية ماشية من تحته، وموش داري فيها: يقال في المغفل أو الغافل الذي لا يشعر بما يجري حوله (المية: الماء، موش داري: لا يدري).
- شو بدك في الثنين يا قر إزغير إنت بوحدة حالك متغير: يُقال في الضعيف الذي يبحث عن زوجة ثانية، أو فيمن يزيد من أعبائه (القُر: الجحض الصغير).

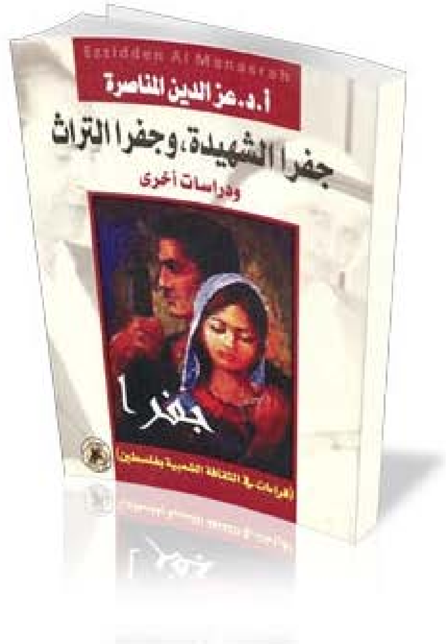
وفي ختام كتابه يشرع عوض في تقديم عدة ملاحق نقل فيها بعض الأمثال الفلسطينية التي لم يتأكد من سماعها في بلدته «السافرية»، أو تلك التي نسيها، فضلاً عن تسجيله لبعض الأمثال العربية الدارجة التي تؤكد على وحدة الأمة. ومن ثم فقد سجل في هذا الملحق بعض الأمثال من معجم الأمثال الشعبية الفلسطينية لفؤاد عباس وأحمد شاهين. وأمثال أخرى من كتاب التراث الفلسطيني والطبقات لعلي الخليلي، كما سجل مجموعة الأمثال التي وردت بالعدد السابع من مجلة التراث والمجتمع التي تصدر بمنطقة البيرو، برام الله، والتي وردت بمقال المرأة من خلال المثل الفلسطيني لعلي عثمان. ثم انتخب مجموعة أخرى من كتاب الأمثال الشعبية الأردنية لهاني العمد، والأمثال العربية لمحمد أبو صوفة، والأمثال الدارجة في الكويت لعبد الله آل نوري. ليختتم هذه الملاحق ببعض الأمثال العربية من كتاب «الأمثال البغدادية المقارن» لعبد الرحمن التكريتي، والتي تشير- حسب المؤلف- إلى أن شعبنا العربي شعب واحد، وأن أمتنا واحدة رغم ترامي الأطراف وبُعد الشقة:

- في العراق: إذا كان الكمرة وياية، شعلته بالنجوم
- في الجزائر: إذا كان القمر معك ما عندك حاجة في النجوم
- في السودان: إن شوَّ القمر شِن لينا في النجم
- في سوريا: إذا كان القمر معك، لا تبالي بالنجوم
- في فلسطين: إذا كان القمر معي، كل النجوم على أصبعي
- في فلسطين: إللي القمر معها، بتلعب النجوم على صبعها
- في مصر: إللي معاه القمر ما يباليش بالنجوم
- في مصر: إللي وياه القمر ما تهموش النجوم
- في المغرب: إذا أحبك القمر بهلاله، إيش عليك في النجوم إذا مالو

يبقى أن نشير إلى حرص المؤلف على تزويد هذا العمل المهم ببعض الصور المرتبطة بمنطقة السافرية، كالدبكة الشعبية، وزفة العرسان بالسافرية، وفرقة موسيقى الحج، جمعها من يافا عام 1940 بالسافرية. ولم يفته أن يسجل صورة لآثار العدوان الصهيوني على بيوت السافرية وقد التقطت عام 1980.

جفرا الشهيدة، وجفرا التراث

وننتقل لكتاب آخر يكشف ملمحاً جديداً في التراث الشعبي الفلسطيني، ويدفعنا عنوانه دفعاً لكي نتعرف على محتواه. والكتاب لعز الدين المناصرة، وعنوانه «جفرا الشهيدة، وجفرا التراث ودراسات أخرى: قراءة في الثقافة الشعبية بفلسطين»، وقد صدرت طبعته الأولى بعمان، عن دار الصايل عام 2013. وقد أرهقنا المؤلف وهو يكشف لنا عن مفاهيم وحكايات ومعان متعددة لكلمة «جفرا»، وبعيداً عن المعنى اللغوي، فإن الجفرا اصطلاحاً في المجتمع الفلسطيني، هي الفتاة الجميلة، صغيرة السن، أو بلغة الشعب الفلسطيني المجازية هي قمر 14، وهو تعبير يردده المجتمع المصري أيضاً على الفتاة الجميلة. وبعد قليل يخبرنا المؤلف بأن «الجفرا» هي نمط غنائي شعبي، مرتبط بالدبكة، ظل محدوداً في فلسطين ومخيمات الشتات فقط، ويبدأ عادة بصيغة (جفرا ويا الربع)، ولم يصل هذا النوع



الغنائي إلى مستوى شهرة (الدلعونا، والميجنة، والعتابا، وظريف الطول، وها لأسمر اللون، وع الأوف مشعل) في بلاد الشام، ويؤكد هذا الرأي أن كتب التراث الشعبي في لبنان وسوريا والأردن التي صدرت قبل عام 1975، لم تُشر إلى (الجفرا) بصفتها نمطاً شعبياً شامياً، بل ظلت الجفرا، نمطاً فلسطينياً خالصاً، بل إن (منير. وهيبة الخازن) صاحب كتاب «الزجل» الصادر عام 1952 في لبنان، لم يُشر لا من قريب ولا من بعيد للنمط الغنائي (الجفرا).

وقد وضع المؤلف أمامنا بعض الحقائق المهمة التي تمثل إشكالات بحثية، منها أنه حتى عام 1976، ظل النمط الغنائي «الجفرا» نمطاً غنائياً محصوراً في إطار الفلسطنة (فلسطين، ومخيمات الشتات) فقط. أما تحول جفرا إلى رمز لفلسطين عربياً وعالمياً، فقد بدأ وتطور مع ظهور قصيدة (جفرا الوطن المسبيّ) الفصيحة، التي غناها مارسيل خليفة في أول اسطوانة له في حياته الفنية، صدرت في آب 1976 في باريس.. وقد غناها العديد من المطربين كما ترجمت إلى عدة لغات، ومن ثم تفوقت القصيدة على الفولكلور. كما أن قصة جفرا، لم تكن معروفة حتى عام 1982، إلاّ في حدود سرديات أهالي قرية كويكات، الذين كانوا يتناقلونها همساً بينهم بسبب التقاليد الريفية المرعية. أما الكشف عن قصة جفرا الحقيقية الكاملة، فقد تم لأول مرة عام (1982)، صدفةً بعد أن قام المؤلف بنشر البحث في مجلة شؤون فلسطينية، عدد حزيران 1982، بيروت.

وتشير المواقع الألكترونية- حسب المؤلف- إلى أن هناك جفرتان: جفرا الشهيدة، وجفرا التراث، وسوف يسرد تفاصيل جفرا الشهيدة لاحقاً. أما قصة جفرا التراث فهي قصة (أحمد عزيز علي حسن) من قرية كويكات، التي تبعد (9 كم) عن عكّا بفلسطين، الذي عشق ابنة خاله (رفيقة نايف حمادة الحسن)، وهو الإسم الحقيقي للجفرا، وعقد قرانه عليها فعلياً، لكنها هربت من بيته بعد أسبوع، وكانت قد أبلغته أنها تحب ابن خالتها (محمد إبراهيم العبد الله)، الذي تزوجته لاحقاً. وهكذا أطلق العاشق عليها اسماً رمزياً هو (جفرا)، وبدأ يغني في الأعراس لها بحرقة العاشق المقهور، فأصبحت هذه الأغاني نمطاً شعبياً غنائياً، راح ينسج على منواله، مغنون شعبيون آخرون.

إذن هي (قصة عشق من طرف واحد)، اكتشف المؤلف بعد عناء بحثي أن هذا النمط ظهر عام 1939، وأن ديوان أحمد عزيز المطبوع في 12 صفحة عن الجفرا طبع عام 1940 تقريباً. وفي عام 1948 أصبح (أحمد عزيز، وجفرا) لاجئين في لبنان. وتوفي عام 1987، بينما توفيت جفرا عام 2007 ودفنت في مقبرة مخيم برج البراجنة في بيروت.

أما متن الكتاب فيبدأه المؤلف بتمهيد حول الثقافة الشعبية: تحريك عناصر الهُويَّة، ثم يقدم موضوعه في ثلاثة أبواب يشتمل الأول على القصة الحقيقية الكاملة لجفرا الشهيدة، وجفرا التراث كما كشفت لأول مرة عام 1982، متناولاً النصوص الأصلية المسموعة والمطبوعة كما سبق وعرضنا لها. ومن بين نصوص جفرا الشائعة التي سجلها المؤلف:

جفرا وياها الربع — بين البساتين

مجروح جرح الهوى — ويامين يداويني

ويا حاملاها الجرة — حطيها واسقيني

بلكي على الله أشفي — من شربة المية

كما يعرض للإطار العام لجفرا الزمان والمكان، ثم الأصل المطبوع الذي يعود تاريخه لعام 1940م لراعي الجفرا الفولكلوري الحقيقي وهو أحمد عزيز المولود في عكا عام 1915، ثم يعرض لجفرا الأصل المسموع والنصوص الأصلية التي ألفها أحمد عزيز، ورواها بنفسه لعز الدين المناصرة. ومجموعة شهادات حول الجفرا. كما يسجل المؤلف ثلاث مقالات صحفية توثق لموضوعه وهي: مقهى جفرا (عمَّان) - جفرا الشهيدة، وجفرا التراث- قصيدة عصام ميعاري (قصة جفرا). ليختم هذا القسم بديوان جفرا لعز الدين المناصرة بيروت عام 1981، والذي مطلعه:

من لم يعرف جفرا... فليدفن رأسه

من لم يعشق جفرا... فليشنق نفسه

فليشرب كأس السم الهاري

ينوي، يهوي.... ويموت

جفرا جاءت لزيارة بيروت

هل قتلوا جفرا عند الحاجز

هل صلبوها في التابوت؟؟!!!

وأنا لعيونك يا جفرا سأغني

جفرا أمي، إن غابت أمي

أما القسم الثاني من الكتاب فقد خصصه المؤلف لتسجيل بعض المحاورات الفلسطينيَّة الفلسطينية كمحاورات أبو سعود الحطيني وفرحان سلام وغيرهم، والفلسطينية اللبنانيَّة كمحاورات أبو السعود ومحمد الزين وأبو سعود الحطيني وغيرهم، وهي نصوص شعرية نادرة من الثلاثينيات، والأربعينيات. ويختتم الكتاب بدراسة نقدية بعنوان «شعريَّةُ العنبِ الخليلي: مقاومةٌ..ونبيذ أحمر: قراءة تفكيكية. تلتها درسة ميدانية حول وصف عُرس فلسطيني في بلدة بني نعيم الخليلية قام المؤلف بجمع مادتها في ستينات القرن الماضي.

الفولكلور المقدسي

ونختم ملف فلسطين بدراسة لباحثة مصرية هي إيمان مهران التي صدر لها كتاب بعنوان «الفولكلور المقدسي بين التنمية والتهويد. والكتاب يقع في 95 صفحة من القطع المتوسط، صدرت طبعته الأولى عام 2010، والمؤلفة معنية مثل كثير من المصريين بالشأن الفلسطيني، ولأنها فنانة تشكيلية توقعت أن تتناول الناحية التشكيلية في الإبداع الشعبي الفلسطيني. غير أنها تعرضت لموضوعات متعددة حول التراث المقدسي. وقدم لها حمدي المرسي مدير مؤسسة القدس الدولية بالقاهرة يقول: في خضم الصراعات والنزاعات على الأرض ينصب الاهتمام على الأدوار السياسية وتخفت الأضواء على الموروث الشعبي وسائر الفنون، رغم أنها هي التي تحمل الحقائق وتشي بالأسرار بلا رتوش ولا مماحكة ولا مراوغة.. وهذا الكتاب يلقي الضوء على أهمية الانتباه إلى الموروث الحقيقي للشعب الفلسطيني الذي يؤكد



على أحقية الشعب في أرضه، والحق أن الكتاب متفرد في موضوعه ويجذب نحو الاطلاع على الموروث الفني للمقدسيين، ذلك الموروث الذي يتغنى ويصدع باسم الوطن القدس وفلسطين.

تبدأ الباحثة بخلفية تاريخية موجزة عن القدس منذ أسسها الكنعانيون العرب في الألف الخامس قبل الميلاد، وكيف كانت المقر الجامع لأقدم وأشهر مباني وبيوت التعبد للرب الواحد الأحد موسوياً ومسيحياً ومحمدياً، وكيف كانت محرمة على اليهود عدا يوم واحد في السنة حتى ظهر الإسلام ودخلها المسلمون، وتعهد سيدنا عمر للمسيحيين بألا يدخل أحد من اليهود إلى مقدساتهم ومنحهم عهداً أطلق عليه (العهدة العُمَرية) ... ثم الوضع بعد نكسة 67...إلخ.

ثم تتحدث المؤلفة عن هوية القدس العربية، وتشير إلى هدف إسرائيل من محاولة التهويد بمحو ذاكرة القدس العربية، وطمس هويتها، وإخفاء معالمها الثقافية التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالدين ومعتقداته واللغة والشخصية القومية. وتنتقل بنا إلى التنوع الثقافي والتعددية الموجودة بثقافة القدس كمنهج في عرض القضية الفلسطينية، ومدخلاً لحلها، يتفق مع ما جاء في اتفاقية اليونسكو التي تدعم التنوع الثقافي مما يجعل القدس التي تتنوع فيها الثقافات، وتتعايش وتتبادل فيها مظاهر وفاق الحياة المختلفة، مدينة السلام الإنساني، لتصبح ملك الإنسانية وعاصمة لكل الأديان.

وتعرض المؤلفة لخلفية تاريخية حول بعض الدراسات الفلكلورية الفلسطينية منذ القرن التاسع عشر حتى الآن. لتنتقل لشرح تجربة ملتقى الشباب التراثي المقدسي، وملامح فولكلور مدينة القدس من خلال بعض فنون الغناء الشعبي، وموسم النبي موسى، وتراث المرأة المقدسية. ثم تتعرض لبعض القضايا الشائكة كمظاهر السطو على الموروث المقدسي، وتنمية هذا الموروث، وأساليب الحفاظ عليه كتأسيس المتاحف ومراكز الأبحاث والأرشيفات. ثم تقترح في النهاية مشروعاً لتوثيق الموروث الشعبي بمدينة القدس شارحة لمجالات التراث وفلسفة التوثيق وإجراءات جمع وتصنيف الموروث المقدسي والجمع الميداني..إلخ.

وتؤكد المؤلفة على أنها تهدف إلى إعادة الرؤية للموروث المقدسي بين ما هو أثري ويثير مخاوف إبادته، وما هو حي ويجب الاهتمام به







وتنميته.. حيث أن تنمية الموروث العربي المقدسي هو الحل المتاح مع المقاومة لوقف التهويد، وهو ما يعني أن الفولكلور المقدسي قد يكون هو صاحب البوق الإعلامي لتلك القضية، وهو أفضل وسيط للتعبير عن قضية المدينة، بالإضافة لكونه جزءا هاما من خصوصية المدينة وشخصيتها الحضارية، وهنا يصبح الحفاظ على الموروث المقدسي هدفا قوميا. ومن ثم فقد حرصت على تسجيل عدة توصيات في هذا الإطار منها ضرورة العمل على التعاون بين كل الجهات التي تعمل في جمع الموروث لتكامل الرؤى، واستكمال الناقص من المادة المجموعة، والبدء في أرشفة المادة المجموعة وإخضاعها لأحدث طرق التصنيف. كما أوصت بضرورة تأسيس الأرشيف القومي للفولكلور المقدسي، ووضع مكنز للفولكلور الفلسطيني، والمحافظة على إقامة الاحتفالات الشعبية التي ميزت القدس على مر تاريخها مهما كانت الضغوط الاستيطانية.

صور المقال من الكاتبة

متحف الصَّحراء بدوز

كتاب يوثِّق معالم التراث الشَّعبي في مجتمع جنوب تونس الصَّحراوي

* تأليف: محمد المنصف محلّه
* عرض ومراجعة: عبد محمد بركو
سوريا

عن وكالة إحياء التراث والتنمية الثقافية التابعة لوزارة الثقافة التونسية صدر حديثاً كتاب (متحف الصحراء بدوز) للباحث التراثي «محمد المنصف محلّه، ويتضمن عرضاً توثيقياً شاملاً للتراث الشَّعبي لبدو الصحراء التونسية، فضلاً عن وصف متحف الصّحراء بدوز في جنوبي تونس الذي أقيم هناك في عام 1997.

وقد زوّد الباحث كتابه بالصور والرسوم التوضيحية التي زادت من أهمية الكتاب.

وصف معالم التراث الشَّعبي في الصحراء التونسية

يستهل المؤلف كتابه بالحديث عن الجمل سفينة الصحراء قائلاً:

الجمل هو رأس مال البدوي يستغله في عمليات التبادل وينتفع بلحمه وحليبه ووبره، ويحمل الآثاث مدة الترحال بعد أن تثبت على ظهره الحوية وفوقها القتب، كما يستعمل للركوب بعد سرجه براحلة (المهري) لقضاء الشؤون المستعجلة، ويحمل العروس في هودج.

سمة (وسم) الجمل

يوضح المؤلف عملية وسم الجمل وأشكالها المختلفة تبعاً للقبائل قائلاً: ((غالباً ماتحمل الإبل على أجسادها علامات تدل على انتماءاتها القبلية وهي السّمة وتخص كل جماعة بعلامة تميز ملكية إبلها وهي (العزيلة) التي هي نوع من الختم الأصلي توضع بالاتفاق على أجزاء مختلفة من جسم الحيوان، إمَّا على الفخذ الأيمن أو الأيسر أو على العنق أو تحت الأذن أو على الخد)).

السمة المعتمدة بصورة دائمة ولكافة القطيع توضع باستمرار في نفس الموضع من جسم البعير وتشكل العلامة الفارقة المميزة، فلقبائل «ورغمة» من الجنوب الشرقي التي قد تتوغل في الغرب سمات محددة، فـ «الودارنة» منهم لهم سمة أصلية تشترك فيها جميع «عزائلهم» وهي خطان عموديان، أمَّا بالنسبة للتوازين فهي حلقة ولقبائل المرازيق وغريب وغيرهما من (عزائل) منطقة الجنوب الغربي سمة أصلية توضع على إبلهم في شكل رقم واحد باللاتيني (I).



ولضبط العزيلة أي الشّمة الخاصة بجماعة معينة – وهي تعني الإبل المعدّة لإعادة الإنتاج دون غيرها – تضاف إلى الشّمة الأصلية علامات أخرى وبصورة عامة فإنّ هذه الشّمات الإضافية تأخذ صورة أشكال يعبّر عنها بـ: (حلقة) أي الدائرة و(مطرق) أي القضيب العمودي (وسمته) ترسم أفقياً وشارة مقلوبة في شكل (V) ومدارة ذات ثلاث أصابع ومخطاف وقاطع ومقطوع.

ويتم وسم الجمل في حوالي السنة من عمره.

عراك الجِمال

على غرار ما يجري في أماكن أخرى من عراك بين الديكة أو بين الأكباش يجري في الصحراء التونسية عراك بين الجِمال يصفه المؤلف كما يلي: ((ينظم هذا المشهد بين جملين هائجين توضع بينهما ناقة للاستثارة فيتحاك الفحلان بجسديهما، بينما تبقى الناقة في هذه الأثناء تموج إلى الأمام وإلى الخلف غير مبالية مادة رقبتها نحو هذا الجمل أو ذاك، ثم تُسحب الناقة من المجال فيشتد انفعال الفحلين تحت وقع هتاف المتفرجين وزغاريد النسوة ثم يشتبكان في هجمات بالكتف وبضربات بالصدر، ويحاول كل جمل عض خصمه بمد عنقه فوق رقبته محاولاً طرحه أرضاً وعضه. ويزيد الفحلان اللذان يرفعان شفاههما الملأى بالزبد وتنفتح الأوداج بشدة. ويختم العراك بانسحاب المهزوم المجروح والذي قد يكون أشرف على الهلاك، أمّا الجمل الفائز فيوشّى بالحلي والأوشحة ويتجول به في الدوار)).





جمل الهودج

يدخل الجمل في جميع احتفالات البادية وأشهرها الزفاف، فيهيأ لحمل العروس والطواف بها في موكب يسير إلى الخيمة الزوجية، هذا ويصنع هيكل الهودج من شجر السدر أو الرمان أو الزيتون، يشد برباط من أوتار (علبة) أو من سيور جلد البعير (قدة) ويثبت بحبال (شداد) تربطه (بالحداجة) الموضوعة على الرحل، وفي الداخل يفرش الهودج بالشراريب تحضره العروس وببعض المناديل أو الأوشحة، ويكمس بلحاف أبيض يتقاطع حوله ويغطى الكل بسجاد كبير من نوع (المرقوم) يحزم بقماش أبيض يسمّى (ملحفة)، ويربط حزام العروس بشكيمة الجمل لقيادته من قبل رجل أسود (شوشان) تبركاً. كما يوضع عدل من الجلد (قراف) أو من نسيج الشَّعر (غرائر) على جانبي «الحدادة» المحيطة بذروة الجمل لنقل جهاز العروس، كما تعلّق عليها قربة من جلد الغزال (ظبية) تحتوي على ما هو أساسي من أدوات ومواد التجميل، وعلى الجانب الأيمن من الخلف تعلّق قفة العروس التي توضع فيها مختلف مواد العطر، ويعلّق كذلك طبل صغير في المؤخرة)).

الأنبيق (مجبي)

صناعة القطران

يستحضر القطران بواسطة إنبيق يدعى (مجبي) وهي آنية من الفخار تركّب وتنصب في الأرض، وتستعمل هذه المادة خاصة في مداواة الإبل من داء الجرب.



ويوضع القدر الفخاري (البرمة) المجهّز بغطاء من الجبس على موقد (مناخر) في شكل قرن ويوصل بأنبوب (حلقوم) مردوم في الأرض ومتصل بدن نصفه مدفون، ترتكز فوقه جرة مثقوبة من الأسفل تسمى (كسكاس) وتشد الأثيتان إلى بعضهما بواسطة رباط.

يُستعمل الخشب المقطوع من أشجار الرتم أو الأرطي أو العلندة أو البلبال... فيرمى جلفا في القدر المحمي بالنار على جوانبه فيخترق البخار الأنبوب والدن ليصعد في الجرة التي لها فتحة مغلقة بالحلفاء (القديم) التي تسمح بتقطير القطران في الدن، وهكذا يطفح القسم السائل منه على السطح وما هو يعرف بالمهل ويترسب القسم الكثيف في القاع ويسمّى (العروس) ثم يوضع القطران في أوان صغيرة (الكوز) ويباع بمكيال مخصوص.

وصف مظاهر الفروسية

تحظى الخيل بكافة مظاهر العناية والتبجيل فترتدي أحسن الكساء وتتبوأ مقام المجد ونالها من الود ما تناله المرأة، وبالفعل فإنّ البدوي يشبّه المرأة المتحزمة بالفرس الملجمة، وللحصان حضور مهم بمناسبة احتفالات العرس والزردة والتجمعات الحافلة حول زاوية الولي والاستعراضات وفي ألعاب الفروسية التي يتخللها إطلاق البارود من البنادق والفرابيلات ويكون في هذه المناسبات الفارس أو البطل والخيل والسلاح ثالوثاً متكاملاً.

كما يُستخدم الحصان في مهرجانات الفروسية وهو بجانب ذلك أداة للقيام بالغزوات التي قد تحدث بين القبائل، وقد كانت قوة القبيلة تقدّر بعدد فرسانها وأسلحتها ويفرض القانون العرفي على كل رجل ميسور الحال امتلاك حصان وسلاح.

الخيمة

تعرف الخيمة ببيت الشّعر ويتم إعدادها بجمع أشرطة منسوجة من صوف وشعر تسمى (أفلجة) (مفرده فليج)، يتراوح طول الواحد بين 16 و 20 ذراعاً وعرضه ذراع واحد تخاط الأفلجة بعضها البعض من حواشيها لتشكل أديم الخيمة، ويزداد حجمها بقدر عدد الأفلجة



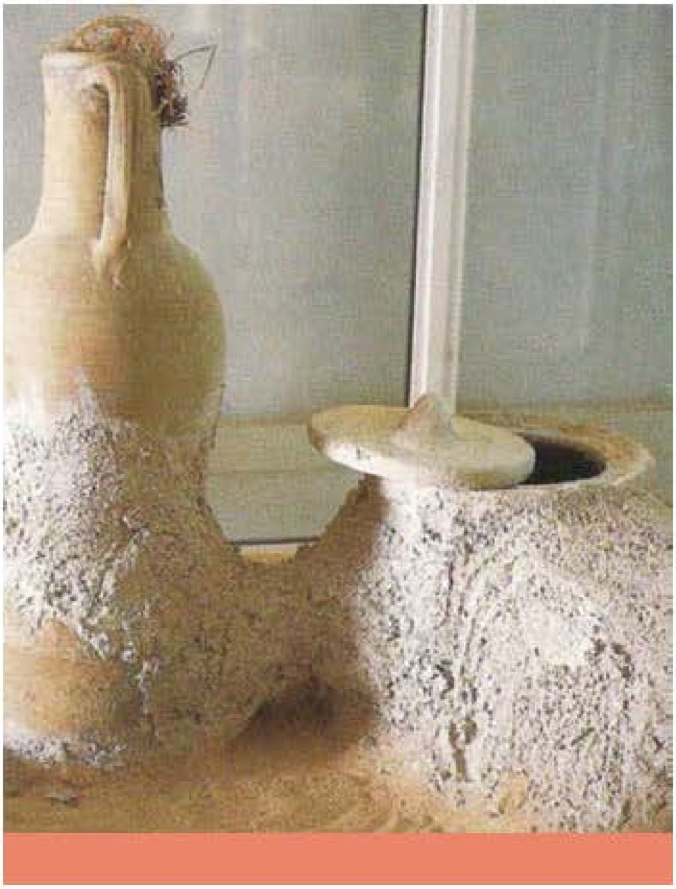
"قراف" جراب يحتوي جهاز العروس قبيلة الغريب

ويتراوح طول الخيمة عادة فيما بين /6 و 8/ م وعمقها بين /3 و 4/ م غير أن بعضها قد يبلغ /12 و 15/ م طولاً و/5 أو 6/ م عمقاً و /2/ م ارتفاعاً.

يمكن أن نستدل من بعيد على الانتماء القبلي للخيمة بناءً على لون أديمها فالأسود هو اللون المستعمل لدى قبائل الجنوب الغربي وهو لون يرمز إلى الشجاعة والنخوة أمّا حواشيها التي تخاط منها وهي بعرض /1/ سم تقريباً فهي بيضاء، وعليه فالأديم يكون أسود تتخلله خيوط رفيعة بيضاء يشكل اختلاف تركيبها مناط الاختلاف بين قبيلة وأخرى، أمّا في المناطق المجاورة فلون خيامها بني أو أسود ويضفي ترتيب الأفلجة إلى تركيب ألوان مميزة لكل قبيلة.

ويتكون أديم الخيمة من شرائط منسوجة وهي الأفلجة السوداء المخاطة حسب الطول والمدعومة على الجانب الداخلي بثلاثة أشرطة عمودية أقل عرضاً من الأولى ومزخرفة بمنمنمات هندسية ملونة توضع في الوسط وعلى الجانبين الأيمن والأيسر من الخيمة لدعم الأعمدة الخشبية وهذه الأشرطة المركزية التي تخترق الخيمة بالعرض والمسماة بالطريقة لها أشكال وألوان خصوصية تميز كل قبيلة، أمّا الجانب الخلفي من الخيمة فيقع سده بأنسجة قديمة مستعملة ويسمّى «الستار».

يتكون هيكل الخيمة من أعمدة خشبية صلبة وهي تستند في وسطها إلى ركيزتين مركزيتين متصالبتين أو متوازيتين تدق من الأسفل في الأرض ويلج أعلاهما بقمة الخيمة في ساعدة «القرطاس» وهي من الخشب الصلب المقلّم على



شكل قوس مزخرف في جانبه المرئي بأشكال هندسية منحوتة أو مصورة بالحديد المحمي، وهذه الأشكال تعبّر هي كذلك عن شعار النسب، وعلى نفس الخط من الوسط ترفع الخيمة من الخلف بوتد قصير يسمّى (هماز) ومن وسط المدخل بوتد متوسط الحجم يُسمّى «الشراع» يمسك به حبل الشد الرئيسي.

النسيج البدوي

يُفرد المؤلف حيزاً واسعاً لوصف النسيج البدوي من حيث أنواعه وخيوطه ومنتجاته وأدوات صنعه، ومنها المنسج الأفقي (المسده) الذي يصفه المؤلف بقوله: يرتفع قليلاً فوق سطح الأرض على أربعة أوتاد ملازمة تشكل مستطيلاً ممتداً من الوتدين الخلفيين إلى الوتدين الأماميين.

يحمل الوتدان الأماميان عصا تلف حولها خيوط (الجدّاد) التي تمتد إلى (الثّنايه) وهي عصا تربط بين الوتدين الخلفيين مروراً بـ النيره المثبتة في قطعة من جريد النخل تربط بين الوتدين الأوسطين (دايات).

المنساز: قطعة خشبية مستطيلة وممسطحة تنفذ بين خطوط الجدّاد، تستعمله المرأة في نسيج المسده بعد أن تكون قد ثبتت اللحمة بين خيوط الجدّاد باعتماد لخلاله العربي.

يختص المسدة الأفقي بمنسوجات الشّعر أو الشّعر الممزوج بالصوف أو الوبرة: غرارة مخلاة، فليج، طريقه)).

اللباس البدوي

يمثل الرداء المسمّى (حولي) ملبوس كافة بدو الجنوب الغربي، وهو منسوج من الصوف



ولونه يعبّر عن الاختلاف بين الجنسين: فالأبيض مخصص للرجال والأسود للمرأة.

وحولي الرجل يتكون من قطعة كبيرة من الصوف الطبيعي مرصوص النسج بطول /10/ أذرع وعرض /3/ أذرع أي /5/م على /1.5/م، فهو يكسو الجسم ويغطي الرأس وفق طريقة مخصوصة في ارتدائه ويلبسه الرجل فوق ثوب طويل من القطن، وقد لا يُلبس تحته شيء وهو اشتمال الصمّاء واللون الأبيض يميّز رجال الجنوب الغربي عن «ورغمة» من الجنوب الشرقي الذين يرتدون «الوزرة» التي لها نفس مواصفات (الحولي) إلا لونها الأسمر (أشخم).

ويقال للباس المرأة «حولي» كذلك وهو ما ترتديه في حياتها اليومية ولونه أسود إلاّ أنّه اختفى اليوم، وتضع على رأسها رداء أسود يسمّى (عصابة) ومن فوقهما (البخنوق) الأسود المزين برسوم بيضاء وقد عوض حولي المرأة بقطعة قماش سوداء تسمّى «الملحفة». وفي الستينات من القرن الماضي استبدلت النساء هذا الرداء الأسود بآخر مزركش ذي ألوان مختلفة يطغى عليها الأحمر و«الملحفة» هي لباس غير مخاط طوله ما بين /4 و5/م وعرضه متر واحد، يشد في مستوى الصدر (بخلالين) من الفضة ويُنطق في مستوى الخصر بحزام من خيوط الصوف البيضاء.

البخنوق

بخنوق بنت المحاميد عيشه

ريشه   بريشه

عامين ميكملوش النُقيشه

تغنّى الشّاعر بهذه القطعة الأنيقة من الكساء لمهارة المرأة البدوية في صنع النسيج الرفيع الموشح بزخرفته التي تمثّل دليلاً يُعرّف بالانتماء إلى وحدة اجتماعية معينة (قرية، فريق قبلي)، وهذا «البخنوق» الأسود الذي ترتديه المرأة



لمتزوجة مصنوع من الصوف الأبيض بينما تكون زخرفته من القطن، وعند صبغه بالأسود يحتفظ القطن بلونه الأصلي فتبرز الزخرفة البيضاء المتمثلة في خطوط وأشكال هندسية، وإن كان البخنوق أسود في الجنوب الغربي فهو يتميز في جهات أخرى بلونه الأزرق أو الأحمر.

ولكل مجتمع محلي زخرفة خاصة يحلي بها النسيج المتقن «البخانيق» مجموع نسائه، وقلّ أن يخلو «البخنوق» الأسود من الزينة التي تكون على قلتها في شكل خطوط بيضاء على الأطراف باتجاه العرض، أمّا الزخرفة فهي مرتبة داخل شريط مركزي وعلى حافة القطعة التي تتميز بأشكال رسومها وخاصة بأحكام ترتيبها.

الوشم

يحدّد المؤلف وظائف الوشم في المجتمع البدوي التونسي، ومنها الوقاية من الحسد والوظيفة العلاجية والزينة، يقول المؤلف: ((للوشم طابع علاجي يُتخذ بدلاً عن الطبابة للتداوي من مرض ما وما يثيره من آلام، فالوشم في الصدغ صالح لمعالجة مرض العينين، ولوشم المفاصل كالمعصم والركبة فوائده الصحية، أما في ربلة الساق فهو مفيد للمرأة إثر وضعها وإسالة الدم بالحز أو الوخز وهي طريقة للتخلص رمزياً من الشر أي شكل من التضحية، ويوجد قول مأثور مفاده: (إذا سال الدم ذهب الهم) ، كما أنّ العبارة «وشم لي هنا سعيفة» هو نداء لوضع سمة في







كمـا يستخـدم الوشـم بصورة عامـة كحلية جسدية ذات طابع جمالي واجتماعي، فهو تجميل تتباهى بـه المـرأة خاصـة، إذ أن استعماله عند الرجال محدود والوشم هو تلك الزينة التي كثيراً ما تغنَّى بهـا الشُّعراء إذ يكمـل طقم المجوهرات بل ينافسه، فلذلك يتغنَّى بالحبيبة ذات الوشم في صورة جريدة أو مركب، كما يتغنَّى بالجواهر وما قـام مقامها مثـل وشم القلادة والسـوار وكذلك وشم ربلة الساق في مقام الخلخال.

وفي سـن البلـوغ أو بمناسبـة الخطوبة وفي كل الحالات قبل الزواج يتم وسم البنت بالوشم فيكون ذلك موافقاً لأحد طقوس الانتقال في دورة حياتها، أما وشم الرجال فيكون هو أيضاً إبان فورة الشباب لأنَّ الوشم بصفة عامة مقترن بالهوى.

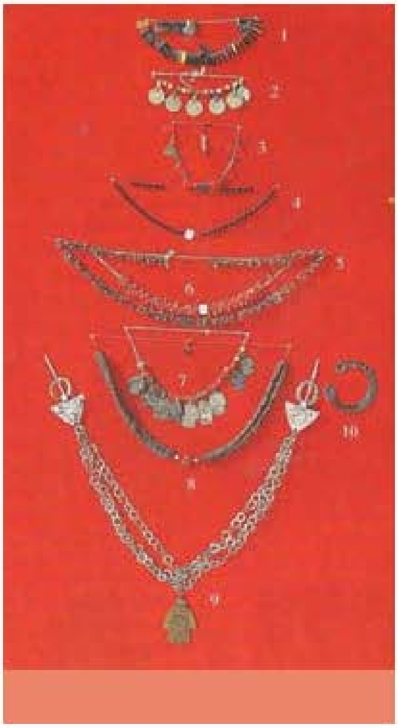
وشم الوجه : شعار نسب

إنَّ لوشـم وجه المرأة وظيفـة تعريفية إذ يدل على الانتماء القبلي، لذا فهو إجباري وقار، يوجد في نفس الموضـع بالنسبة لـكل نسـاء العشيرة، ويحـدد نوع وشـم الوجه العـرف الضابط للرمز المميز لكل جماعة إلاَّ أنَّ الوشم العام لوجه النساء داخل المجموعة الواحدة لا يكون مطابقاً تماماً إذ يضاف إلى الرمز المميـز عناصر زخرفية حسب ذوق الحريفة أو المتهنة.

حلية البدوية

تتزين المـرأة البدوية بحليتهـا في الاحتفالات





العامة والأعراس بصورة أخص، والأصل في الحلية الفضة، ولكن قد تدخل معها بعض العناصر الأخرى مثل المرجان والزجاج والعنبر وعود القرنفل وسيور الجلد وخيوط الصوف ويقع اقتناء بعض الحلي من الأسواق المجاورة أو لدى الباعة المتجولين «اليهود» كما تقوم النساء بصنع حليهن بخلط وتركيب بعض العناصر عند تجهيز العروس.

والنساء البدويات يتحلين عامة بالفضة ما عدا بعضهن من أولاد يعقوب (رعش المقارحة) اللاتي يتزيّنّ بالذهب، أمّا الحلي المنتشرة بين القبائل فأبرزها الآتية:

تلبس «الشناقل» في الصدغين فتثبت بمخطاف على شعر الرأس من جانبي الوجه، وتصنع من الفضة المرجية المزخرفة برسوم (سمكة، حمامتان، خروفان) وتتدلى منها سلاسل صغيرة.

تلبس «أخراص» الأذنين وهي على نوعين في الأغلب معاً «الخرص» الأكثر استعمالاً وهو في شكل حلقة مفتوحة «البدله» وهي حلقة أكثر دقة مملوءة جزئياً ويعلقان بشحم الأذن (روم) أو يتدليان بخيط من الجلد يمر فوق الرأس.

يصلح "الخلال" لشد رداء المرأة ويكون زوجين يوضعان على جانبي الصدر ويوصل الخلالان في الأغلب بسلسلة أو ثلاث سلاسل صغيرة مفلطحة ومزينة برسوم متدلية "يد، سمكة، نجمة".

السوار أو "الحديدة": حلقة من الفضة ذات فتحة تلبس بالمعصم وهو ملس ومنحوت ويلاحظ أنّ الخلاخيل التي هي لباس كعبتي الساقين قليلة الاستعمال بمنطقة الجنوب الغربي رغم انتشارها في الأرياف التونسية الأخرى)) (42).

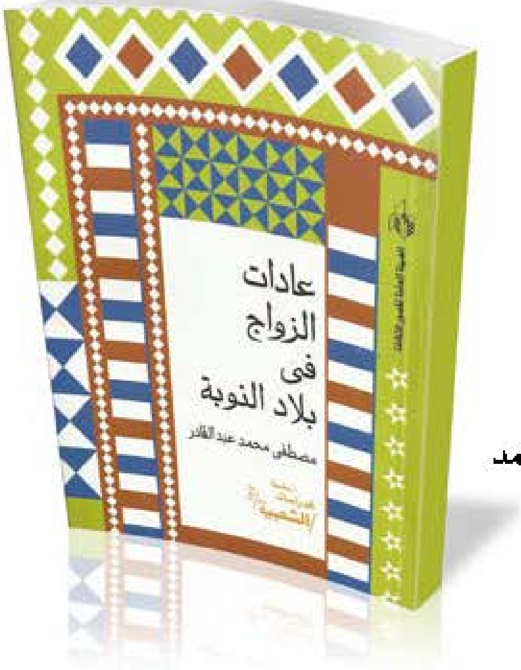
وهكذا نقلنا الباحث "محمد المنصف محلّه" إلى متحف البدو في الصحراء التونسية، حيث وثّق بالكلمة والصورة والرسم كافة معالم حياة البدو ووسائل معيشتهم وأدوات زينة نسائهم.

ويسد الكتاب فراغاً في المكتبة التراثية العربية التي تفتقر إلى كتب التراث الشّعبي التونسي.

صور المقال من الكاتب

جديد النشر

عادات الزواج في بلاد النوبة



* دراسة : مصطفى محمد عبد القادر

* عرض وتلخيص : محمود رمضان محمد

مصر

منطقة النوبة ثرية بتراثها الإنساني، ولها خصوصيتها النابعة من تفرد المكان، وفي هذه الدراسة القيمة «عادات الزواج في بلاد النوبة» الصادرة عن سلسلة «الدراسات الشعبية» بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية، يصحبنا الباحث مصطفى محمد عبد القادر، مستعيناً بالدراسات الكثيرة حول هذه المنطقة، وبالإخباريين، ومشاهداته الشخصية كواحد من أهل النوبة، ليقدم لنا عادات الزواج في بلاد النوبة، تلك العادات التي اندثر منها الكثير بعد تهجير أهلها عام 1964م بسبب بناء السد العالي.

وفي مقدمة الدراسة يذكر لنا الباحث «أن منطقة النوبة تسكنها ثلاث جماعات بشرية مختلفة هي: الفاديجا وعرب العليقات والكنوز تختلف بعضها عن بعض في الأصول السلالية واللغة واللهجة، مما ينعكس بالضرورة على بعض العادات والممارسات».

والدراسة ترصد أوجه التشابه والاختلاف بين جماعتي الفاديجا والكنوز فيما يتعلق بالعادات والتقاليد والممارسات المرتبطة باحتفالات الزواج فماهي تفاصيل العادات والتقاليد والممارسات المتعلقة بمناسبة الزواج عند الجماعتين؟، وإلى اي حد يلعب الاقتراب والتباعد المكاني دوره في تحديد التشابه والاختلاف؟، وماهو الدور الذي تلعبه طبيعة المكان، وإلى أي مدى يلعب كبار السن دوراً في ترسيخ هذه العادات؟، وماهي دور وسائل الاتصال الجماهيري في صياغة جوانب التشابه في عادات الزواج عند الجماعتين بعد تهجرهما إلى الموطن الجديد؟.

هذا ما تحاول الدراسة الإجابة عنه،وقد قام الباحث باختيار قريتين من قرى النوبة المصرية هما قريتا (أدندان) ممثلة لجماعة، الفاديجا،وقرية (توشكى غرب) ممثلة لجماعة الكنوز،وقرية أدندان كانت تقع قبل التهجير- في أقصى جنوب النوبة المصرية،وينتمي إليها الباحث،أما قرية توشكى غرب، كانت تقع على الضفة الغربية للنيل، ومايفصل بين القريتين شارع واحد في قرى التهجير.

الملامح العامة لمجتمعي الفاديجا و الكنوز

في الفصل الأول يتطرق الباحث للملامح العامة

لمجتمعي الفاديجا والكنوز،ويذكر أن أصل كلمة نوبة يرجع للجغرافي اليوناني أرسطنينوس(240 ق.م) حيث ذكرها باسم (نوباي) وتبعه المؤرخ الروماني استرايون(27ق.م) ثم الروماني بيلينيوس(70ق.م)، ويخلص الباحث أن كلمة نوبة إما أن تكون تطورا تاريخيا لكلمة (نوباي)، أو أن كلمة نوبة قديمة لا صلة لها بأحفاد المصريين من القبط، ويميل لهذا الرأي.

وعن أصول النوبيين وخصائصهم، يشير الباحث أن النوبيين هم سكان النوبة الأصليين، والفاديجا صفة شائعة تطلق على أهل المنطقة الممتدة من قرية الديوان جنوب كروسكو وحتى قرية أدندان عند الحدود السودانية، وكلمة فاديجا تعني أصحاب الحوض الخامس أو الخمس.

أما عرب العليقات أو العقيلات، فهم من عرب الحجاز ويقطنون بين أرض الكنوز وبلاد الفلديجا وقد حافظوا على لغتهم، وهناك من يؤكد أن الأسم الحقيقي لهم نسبة إلى عقيل بن علي بن أبي طالب.

أما الكنوز أو الماتوكية، فهم من قبائل عدنانية أكبرها ربيعة ومضر وقحطانية أكبرها قبيلة جهينة التي اشتركت في حملات الفتح الإسلامي وانتشرت في أقاليم مصر.

وقد تشكلت الجماعات الثلاث المشار إليها وسكنت المنطقة وظلت بها حتى تم تهجيرهم عند بناء السد العالي سنة 1964م.

وعن الإطار الجغرافي للمجتمعين يذكر الباحث أن منطقة النوبة كانت تمتد جنوبا من الشلال الأول جنوب أسوان وحتى الدبَّة عند انحناء النيل إلى الجنوب من الشلال الثالث بامتداد 900 كم موزعة على 260 قرية على ضفتي النيل منها 114 قرية على الضفة الغربية و145 قرية على الضفة الشرقية، ومن مجموع هذه القرى تقع 43 قرية داخل حدود مصر بامتداد210كم، و217 قرية تابعة للسودان.

أما عن قريتي الدراسة فقرية أندادن تمتد بطول لا يتجاوز 10كم وتضم حوالي 17 نجعا متلاصقا تشترك في زراعة حوالي 120 فدانا تزرع بالسواقي وفي الشتاء يزرعون القمح والفول وفي الصيف يزرعون الذرة والدخن والشعير بالإضافة لمحصول البلح وتربية الماشية والأغنام.

وقرية توشكى غرب من القرى المستقرة نسبيا وكانت أوسع سهولاَوامتدادا مع النيل بنحو 15 كم والفيجا هم السكان الأصليون للقرية التي تضم 21 نجعا، ومحاصليها الزراعية مثل قرية أندادن، بالإضافة لصيد الأسماك وصناعة الفحم والتجارة عبر المراكب الشراعية.

في التمهيد للزواج

ينقلنا الباحث للفصل الثاني ويتطرق فيه للتمهيد للزواج وطرق اختيار الفتاة(العروس) والتي تتم بثلاث طرق: النذور أو التسمية، الاختيار بين فتاتين أو أكثر، زواج البدل.

أما عن النذور أو التسمية فيتم عند ولادة البنت، فيقولون هي عروسة لفلان وغالبا يكون ابن عمها.

أما طريقة الاختيار.. عن طريق عرض فتاة أو أكثر على والدة العريس لترشيح من تراها مناسبة بالتشاور مع والد العريس.. ويقول الإخباريون إن ذلك يكون في شأن الشاب القادم من المدينة أو من خارج القرية عموما وليس له بنات عم أو خالة.

أما زواج البدل، فهو تبادل بين شابين وشقيقتهما، وله أسباب كصداقة الشابين ورغبتهما في تقوية الصداقة،أو النذر بتبادل الأطفال بين عائلتين، أو كبر سن الفتاتين أو إحداهما.. وهذا الزواج أحدث الكثير من المشاكل.

وبعد الاختيار تتم مرحلة المشاورة،وهي عبارة عن استطلاع رأي أهل العروس ويتم بين النساء وبمنأى عن الرجال حتى لا يسبب إحراجا إن قوبل الطلب بالرفض.

جديد النشر

وبعدها تأتي الخطوبة التي تبدأ بالإجراء الرسمي والذهاب لبيت العروس لمخاطبة والديها ورغبتهم في خطبة ابنتهم.

وينتظر أهل العريس الرد ويسمى يوم الرباط، فيذهب أهل العريس ليقدموا ما يسمى بـ«الودة أو الوجاهة» ويتحدثوا في التفاصيل، ويعرف هذا اليوم عند الكنوز بالرباط، وبعد هذا اليوم واتفاق العائلتين على التفاصيل الأولية للفرح، يقوم أهل العريس بزيارة لأهل العروس لتقديم«الشيلة» وهي عبارة عن كميات من الحبوب والطحين والسكر والصابون والكبريت والملح وبعض الملابس.. الخ». وذكر الباحث أن هذه التقاليد كانت شائعة عند جماعتي الفايجا والكنوز وأن الأصل في البداية كان مقدراً بنسبة مكاييل من الحبوب يحملها سبعة من شباب العريس على الدواب إلى بيت العروس قبل الزفاف رمزا لمساهمة العريس في تكاليف إقامته في بيت العروس طوال الأيام السبعة الأولى من الزفاف، ونتيجة لتغير الأوضاع الاقتصادية لسفر كثير من الشباب للعمل بدول الخليج أصبحت الشيلة نوعا من التنافس بين العائلات، مما حدا بالمجتمع إلى وقفة لمراجعة هذه العادة عند كلا الجماعتين.

وقد أجمع الرواة أن أهل العريس كانوا يخرجون بالشيلة في اليوم الثاني أو الثالث ليوم الرباط.. وعند وصولهم تخرج العروسة مغطاة بشجة كبيرة متعددة الألوان يعد لهذا الغرض تعرب «بالفركة» وتدخل النساء حاملات الشيلة ويبقى الرجال في المضيفة وبعد دخول الشيلة تدخل العروسة وذلك تقليد ملزم درءا للمشاهرة.

وبعد الخطوبة لايرى العريس عروسه وإن رأته تجري وتتوارى من أمامه، وليس هناك مدة محددة للخطوبة فقد تطول سنوات، وبعدها يبدأ الإعلان عن البدء للفرح والذي يبدأ إعلانه رسميا بين كل أهل القرية ويسمى يوم« السَّما» أي تسمية البدء في إجراءات الفرح،ويدعى كل أهل القرية لهذا اليوم ويقدم لهم فيه أطباق الفشار والبلح والشاي.

ويبدأ الجميع في الإعداد والتجهيز من تنظيف الغلال وطحنها،وصناعة الشعرية، وإعداد الخبز وطلاء حجرات العروسين، وتوزع هذه الأعمال تلقائيا بين رجال ونساء النجع.

ولم يكن مألوفا أن تتداخل إجراءات فرحين في وقت واحد، بمعنى أن« السما» إعلان بالبدء في إجراءات فرح وامتناع الغير عن الشروع في ذلك حتى يتم الزواج.

ثم يأتي تحديد يوم الزواج ويتم عن طريق فقيه القرية، فلدى المجتمع النوبي اعتقاد راسخ بأن هناك أياما يحسن اختيارهالمثل هذه المناسبات.

ففي قرية توشكىغرب كان الحاج عبده داود يختار لهم اليوم المناسب للزواج.

وفي قرية أدندان كان يتم تحديد اليوم باستشارة الحاجة مبروكة.

وفور تحديد يوم الفرح يختار العريس من بين أصدقائه شابا يكون له حارسا طوال أيام العرس يكسوه ويعطيه سيفا، ويسمى الحراس عند الكنور، وعند الفاديجا يسمى الوزير، وتبدأ الدعوة للفرح ويعرف هذا اليوم بيوم: «نهارمس» أي يوم السعد عند الفيجا، وتعد أم العريس طبقا مزخرفا من سعف النخيل تملؤه بالبلح والفيشار ويتوسطه مخروط من الخشب المزخرف باللونين الأحمر والأصفر يعرف بـ«الآجوال» مملوء بعطور الصندل والمحلب، تحمله إحدى قريبات العريس ومعها الصبية والفتيات ويمرون على البيوت بيتا بيتا لتعرف القرية موعد الفرح وهم يغنون ببعض الأغاني منها:

وو يو اكون اجولك انيه

(وأنت يا امي احملي الاجول)

جورا كيرتتان تمك اوجريه

(وارقصي وغني وادعي الجيران)

وبعدها يتم دعوة الفنانين،والفنان النوبي كان له كيان ووزن اجتماعي وكان يرتجل كلمات أغانيه من واقع مشاهداته في حلقة الرقص.

وقد يعجبه جمال امرأة فيتغنى بها،وهذا يعطيها قيمة اجتماعية.. ولذلك كانت النساء طوال الأيام المتبقية وحتى يوم الزفات يتسللن إلى حيث يقيم الفنانون لتلقينهم أسماءهن ليتغنوا بها.

احتفالات الفيجا بليلتي الحنة والزفاف

في الفصل الثالث يتناول الباحث احتفالات الفيجا بليلتي الحنة والزفاف

فيذكر في البداية أن الأزياء النوبية تكاد تكون موحدة، فأزياء الرجال عبارة عن جلابية من القماش الأبيض وأحيانا من الأزرق السماوي أو السمني، وعراجي وهو قميص من القماش الأبيض، وعمامة بيضاء يتراوح طولها من متر إلى أربعة أمتار.

أما أزياء النساء، عبارة عن الكومين وهو من القماش الأسود الثقيل الفوال أو رمش العين، يخاط يدويا فضفاضا على شكل وطواط وله ذيل يغطي كعب المراة ويزيل أقدامها،وهو الزي الرسمي لكبار السن، والجرجار وهو من القماش الأسود الشفاف، وأحيانا من الأزرق في بعض مناطق الشمال ويقترب شكله من شكل فستان الزفاف الأبيض، والطرحة قطع من القماش يتراوح طولها من متر إلى 2 متر وغالبا ما تكون من الشيفون، وأزياء النساء عند الكنوز تتميز بثوب أبيض تلفه المرأة فوق الجلباب ويعرف بـ« الشجة»،وتكتفي الفتيات بالجلباب والطرحة دون الشجة.

أما ملابس العريس فتتكون من جلباب أبيض من القطن أو السكروتة وفوقها قفطان من الحرير ويضع على كتفه شالاً أبيض ويعتمر عمامة بيضاء، والعروس بعد اغتسالها من الحناء صباح يوم الزفاف وبعد عقد القران تلبس جلابية من قماش مشجر، عليها شال من الحرير يقال له«هانمي» وتتزين بشتى أنواع المصوغات والحلي النوبية.

ومن الحلي النوبية:البيبه: وهو عقد أو قلادة تتدلى على الصدر مكونة من 6 قطع مسطحة كمثرية الشكل، والجادك قلادة أيضاً مكونة من ستة أقراص مستديرة، وقص الرحمن أو قصة الرحمن وهو شكل مثلث يرتكز على مستطيل ينتهي بحلقة مستديرة مفرغة يعلق على جبهة المرأة، والسافا أو الشفّ مربعات مفرغة من الداخل مكونة من 9 حبات تصف إلى بعضها بخيط يفصل بين حباتها حبات من الخرز يقال لها« كياي»، وتعقد حول رقبة المرأة ملتصقة بها، الرَّسَنّ وهو عبارة عن سلسلة تتدلى من عشرة حبات من وحدات دائرية مسطحة صغيرة تعلق بها حلية القص رحمن على الجبهة، وبلتاوي أو قمر بويه قرط على شكل هلال وله عدة أحجام، وباجُول أو جسمه وهي حلية صغيرة تلتصق بأحد جانبي الأنف، والدينار أو الكوكب عبارة عن قطع مستديرة قطره حوالي 3 سم تعلق على الجبهة، وقلادة النجار عبارة عن عقد يتشكل من اثني عشر قرصا على كل جانب ستة أقراص ويتوسطها قرص أكبر حجما وهو يقارب الجكد ويعتبر بديلا.

وتوجد عادة استعارة المصوغات والمشغولات الذهبية من العائلات لتقديمها أمام الشهود عند عقد القران وإعادتها إليهم بعد انتهاء مراسم الزواج.

أما عن الأغاني والرقصات النوبية، فكما يذكر الباحث في مجملها أغان جماعية يتقاسم أداؤها المغني وجمهور المشاركين من الرجال والنساء، ويبدأ الاحتفال عادة بأغان ورقصات

هادئة يصطف فيها الرجال والشباب في مواجهة النساء والفتيات وتتشكل حلقة دائرية يفصلهم خفير القرية.

ولم يكن يصاحب الرقص النوبي سوى «الطار» وهو عبارة عن إطار خشبي رقيق على شكل دائرة تُشد عليه قطعة من جلد الماعز معالج ومدبوغ بالملح والقرض ويحمل على اليد ويدق عليه باليد الأخرى وأشهر الإيقاعات النوبية: الكوم باك koumback، كومبان كاش koumban-kash، نجر يشاد nagrishad، شكاً shakka، فندي جالينكو findi galico.

ويعتبر الإيقاع الأول "كوم باك" هو الإيقاع الرئيسي للرقص عند النوبيين، أما إيقاع "كومبان كاش" فهو لأغاني السمر وأغاني الموال البطيئة، وإيقاع "النجر يشاد" خاص برقصة الكف، وفي هذه الرقصة يشكل الرجال نصف الدائرة والنساء النصف الثاني ويقف المغنون في المنتصف بين الطرفين ويصفق الرجال بأيدهم في إيقاع منتظم مع إيقاع النجر شاد،ويتبادلون الدَّب على الأرض بالأقدام مع التصفيق بالأيدي وتتمايل النساء باهتزازات خفيفة حتى إذا بلغن المغنين يتراجعن إلى الخلف دون استدارة ويصاحب الرقص أغاني خاصة منها:

سكاَّلج ويرا ياسلام بجبجانا

(ما أجمل هذه البغبغانة)

بجبجانا دهيبيبو

(هذه البغبغانة الذهبية)

أبا نايجا الجي ياسلام

(من تشبه ياترى)

أما الإيقاع الرابع وهو "شكاً" فهو قريب من "كوم باك" إلا أن به كسرة ومحدود الاستخدام.

والإيقاع الخامس "فندي جالينكو" فهو إيقاع خاص لرقصتين هامتين هما "بلاَّجة وفري، وهما متشابهان حيث تنزل الفتيات فرداى إلى الحلقة في حوار راقص بين كل اثنتين بحركات في اهتزازات وخطوات سريعة جدا، وكلما انسحبتا حلت محلهما أخريات،والأغنية التي تصاحب رقصة بلاجة:

الليلة ووا بلاَّجة

(تدللي أيتها الدلوعة)

صباح الليلة ووا بلاجة

(فالليلة لك والصباح أيضا لك)

إرون بلاجلينكنجوكي

(مادمت أنت الدلوعة)

ديوانيل جاشي ووايلاجة

(فتمخطري في جناح الديوان)

إدن شركي دامو ناني

(لا يشاركك فيه أحد)

غرتكو جاشي ووابلاجة

(فتدللي وتمخطري فيه وحدك)

والأغنية الثانية اسمها "فيري" وتقول مفرداتها:

أوكّج اوللّرا

(نوجه آذاننا إلى مصدر الصوت)

تارنج أوكّرا

(ونسمع دقات الدفوف)

فرَّج أرجا

(ونرقص رقصة الفرى)

ويستمر أهل القرية أيام السما في عمل دؤوب طوال اليوم ورقص وغناء طوال الليالي الخمسة عشرة أو أكثر السابقة على اليوم المحدد للزفاف،ويعرف اليوم السابق للزفاف بيوم "الحنة"،وفيه يتناوب أهل القرية بالذهاب لبيت العريس والعروس ويقدم لهم أطباق الفيشار والبلح والشاي وتنحر ذبيحة للغداء، وبعد العشاء تبدأ حلقات الرقص،عند منتصف

الليل وينسحب العريس مع الأصدقاء مصاحبة الأغاني الجماعية الخاصة بالزفة وهي أغاني بسيطة منها:

أي اج نارو اسالاربا
(ألا ترون عز العرب)
اسارابا جاهلربا
(عز العرب وجاه العرب)
تني هلالوج كيجا فلوكا
(لقد فاز الفتى بجلاله)
اج ناروا اسالاربا
(أتزون عز العرب)
فلان فلانجون جنك بليجا
(إنه فرج فلان بن فلان)
اج نارو اسالاربا (ألاترون عز العرب).

ويصل العريس بهذه الزفة إلى الحوش حيث يفرش له بُرش يقال له "عجري" جديد ويستقبل القبلة وتجلس في مواجهته أمه أو إحدى قريباته المسنات بشرط أن تكون في عصمة زوجها وأن يكون ابنها البكر على قيد الحياة، كما يشترط أن تكون على دراية بأنساب العائلات وأسماء الأقارب للتغني بأمجادهم، وأمامها طبق كبير من الخوص الملون مملوء بالفشار والبلح ويتوسطه صحن كبير مقعر بغطاء يقال له "جوير" وبه كمية من الحناء و"اللاجول" به كمية من عطور الصندل والمحلب وإناء به ماء وتقوم السيدة بخلط كمية بالماء والعطور وتقدم منه جزءا بإصبعها للعريس لشمه وتبدأ في تخضيب يديه ورجليه وهي تغني بعض الإغاني يقال لها "جِتّن كيريه"، ومنها خاص بالعريس ومنها خاص بالعروس.

وتقضي العروس ليلتها في حجرة خاصة في الجناح يسمى "حاصل" حتى إذا وصلت الزفة بعد الفجر يقدم العريس للمشتركين أطباق الشعرية وشاي الصباح.. ويبقى الجميع في ضيافة العريس حتى الظهر.. وعند الظهر يقدم الطعام وينصرف الجميع ويخلى الديوان ويقف الحارس عند الباب وتصحب الداية "الدشا" العروس حيث يجلس العريس، ويبقى الجناح مغلقا عليهما حتى المساء حيث تفتح الداية الباب وتدخل عليهما لترتيب الأمور قبل دخول الزوار، وبعد العشاء ينصرف الجميع ويبدأ العريس في محادثة عروسه التي ترفض محادثته حتى يقدم لها مبلغا من المال.

عادات الكنوز في احتفالات الزواج

وفي الفصل الرابع يتناول الباحث عادات الكنوز في احتفالات الزواج، وكما يذكر الباحث تبدأ احتفالات الكنوز بالزواج فور اتفاق أهل العروسين على إجراءات الفرح وتفاصيله..وتستمر الاحتفالات حتى صباح يوم الحنة أو الزفاف، بحيث يخرج العريس صباح هذا اليوم برفقة وزيره والأصدقاء للدعوة للفرح، ويُنحر صباح هذا اليوم عجل أو شاه وتعقد حلقات الذكر، ويعود الجميع بعد دعوة الجميع للفرح ويتناولون وجبة تعرف ب "المدّ" في فترة ما بعد الظهر.

ويقدم المشاركون بعض الرقصات المسماة بـ "النهارية" قبل الغروب وهي مجموعة من رقصات الكف والكرو.

ولاتختلف الإيقاعات الكنزية كثيرا عن مثيلاتها عند الفيجا وأشهرها: الهولي هولي وغالبا ما يصاحب رقصة الكف، والكومبان كاش وهو مشترك بين الفاديجا والكنوز، والسوكيو يعرف أيضا بالإيقاع الابوهوري وهو إيقاع سريع يصاحب معظم الأغاني العاطفية، والصفصافي وهو يصاحب لرقصة الكف.

أما أشهر الآلات الموسيقية عند الكنوز: النقارة ،هو جسم مقعر من الخشب أو النحاس ويشد على وجهه جلد ماعز ويحكم بخيوط متينة ويضرب عليه بقطعتين من جريد، والطار وتحدثنا عنه سالفا، والجردي وهو أصغر حجما من

الطار، والطنبور وهي آلـة وترية عبارة عن جسم مقعـر من الخشب أو الصاج يُشد على وجهه جلد ماعز ويثبت عليه خمسة أوتار من الصلب الرقيق على قاعدة مثلث من الخشـب رأسه مثبت داخل الجلد المشدود ويعزف عليه بقطعة من الجلد.

وبعـد تنـاول العشـاء وغالبـا مـا يكـون قبل الغروب تنتظم حلقات الرقص أمام بيت العريس في احتفالية تعـرف بالنهاية وتؤدى فيها رقصات أهمهـا رقصـة الكف أو الهيلا هيـلا، حيث يقف ضاربـو الدفـوف الثلاثـة وهـم في نفـس الوقت المغنـون يتوسطهـم حامل "الجريـدي" ويتحلق الرجال حولهم وتجلس النساء عند طرف الحلقة وتبدأ الرقصة بتقديم أربعة يقال لهم "الكفافة" يتقافـزون ويصفقـون علـى إيقاعـات النقـارة والدفـوف، وفي أثنـاء ذلـك تقف إحـدى الفتيات لتشـارك بالرقص وهـي متشحة بغلالـة خفيفة لا يظهر مـن وجهها شيء.. فيتقـدم لها الكفافة ويتقهقرون حتى يصلوا بها للمغنين فتتراجع حتى مجلـس النساء، ومـن أشهر الأغـاني المصاحبة لرقصة الكف:

إكَّ ترًّا بلجيرا ووا بلاجة
(تمخطري أيتها الدلوعة)
بلجا أناي جليليه ووا بلاجه
(فماذا ينقصك.. لا ينقصك شيء)
أرجون عريسناي مير جليله ووا بلاجه
(وعريسنا ماذا ينقصه)
بلجا أناي جليليه ووا بلاجه
(لاينقصه شيء)
أرجون عريس أرجو أو ينجا ووا بلاجة
(ولما دعانا العريس)
طيار نوْرا رفريًّ تاسوا ووا بلاجة
(أتيناه طايرن كما تطير الطائرة)

وهنـاك فارق واضح بين رقصة الكف التي تؤدى علـى إيقاعات النقـارة والطار وأحيانـا بمشاركة الطنبـور ومشاركة النسـاء بالرقص ويطلق عليها رقصـة الهيلا هيلا.. وبين رقصة السيف والدرقة التي يطلق عليها في منطقة البحث رقصة "الكرو"، بينما رقصة الكف تقارب على نهايتها يتقدم والد العريسـ ويضع طرف سيفه علـى النقارة فيتوقف العـزف وتنتهـي رقصة الكف وتبدأ رقصة الكرو وتتشكل الدائرة إلى مستطيل ويفتتح والد العريس الرقصـة برفع سيفه وهـزه في الهواء وهو يصيح: أبدأ كلامي بالصلاة على النبي العربي.. ويبدأ في ذكر أسماء الفرسـان، ويدخل غيره حلبة الرقص وكلمـا أكمل راقص دورته يطلق والد العريس النار من بندقيته في الهواء.

ومن ضمن الاحتفـالات أيضا مباراة الرماية التـي تسمى الهدف، وكان الهدف في الأصل رأس العجل المذبوح ويعطي مكافأة لمن يصوب عليه.

ويعـرف اليوم الذي يتم تحديده للزفاف عند الكنوز بـ"نهار نلـو" أي اليوم الأبيض، ويتولى حلاق القرية حلاقة رأس العريس قبل الزفاف

أما العروسـ فكانـت عمليـات تجهيزها لليلة الدخلـة تسبق ليلة الحنة، وكما يقول الرواة كانوا بيعملوا للعروسة حاجة اسمها "المِجْد" وهو عبارة عـن وبر أو صوف مغزول يلـف به جسم العروسة بعد دهنهـا بزيوت الصنـدل والمحلب ويخصص جـزء من حجـرة العروس تُحفر فيـه حفرة يوقد فيها النار وتجلس العروس بالقرب من النار لعرق جسدها ويتشرب الزيوت.

وعقد القـران عندهـم يسمـى بالمصافحة حيـث يتصافح وكيلا العروسين بينما يقرأ الشيخ فاتحة الكتاب، ويستقبل العريس جموع العائدين مـن مسابقة الهـدف ويقدم هديتـه للفائز وسط زغاريـد النسـاء.. وعند اقـتراب موكب الزفاف من بيت العروس يرفع أحد المسنين قطعة القماش الأبيضـ وتتقـدم إحـدى المسنـات مـن أقـارب العروسـ لتلوح أيضا بقطعة قماش أبيض، وهذه العـادة بديـل لمـا كان شائعا مـن أن العريس قام

لاختطـاف عروسـه.. ولايدخل العريس البيت قبل أن يقدم له الهبات من أجزاء الأرض والنخيل من وتسجل باسـم العريس ضمن أملاكه، يقوم بعدها بضـرب البـاب بطرف سيفـه علـى العتبة ثلاث مرات وتستقبله سيدة في يدها إناء به لبن، وتؤتى بالعروس أمامه فيسارع العريس ببخ اللبن على وجهها والضغط على قدمها بإصبع قدمه الكبير، وتعاد العروس لغرفتها ويدخل العريس الجناح المخصص له وعند انصراف الجميع تصحب الداية العروس حيث يجلس العريس.

احتفالات ما بعد الزواج

وفي الفصل الخامس يتناول الباحث احتفالات مـا بعد الزواج،والتي تبدأ في صباح اليوم الثاني لإقامة العريس في أهل بيت العروس، حيث تخرج أم العريس بصحبة النساء حامـلا حقيبة بها كل ملابس العريس ومتعلقاته، ويستقبلها أهل العروس بأطباق الفشار والبلح والشاي.

وفي كل صباح يصحب العريس عروسه وسط جمع مـن الأصدقاء إلى شاطئ النيل حيث يغسل كل منهما وجهه بماء النيل،وفي العودة تُختار لهما نخلة كثيرة الفسائل يطوفان حولهـا 7 مرات، ويقطفـان بعضا من الـزرع الأخضر يعلقانه على جدران الديـوان، بعـد عودتهمـا يوقـد لهما نار يخطو كل منهمـا عليها منفـردا 7 مرات، وذلك منعا للمشاهـرة، ويبقى العريس في بيت العروس 7 أيام، وفي نهاية مراسم الزواج يقوم العروسان بزيـارة سبعة بيوت لأقاربهما، ونلاحظ أن الرقم سبعـة لـه تقديس ومعتقـد خاص،وبعـد تمـام الأربعـين يومـا تنتهـي مراسم الزفـاف، ويحدد العريس هل سيبقى في بيت العروس أم يغادر هو وعروسه إلى بيته.

أثر التهجير في تغيير عادات الزواج

وفي الفصـل السادس والأخير مـن الدراسة يتنـاول الباحـث أثـر التهجيـر في تغييـر عادات الـزواج، وقد لاحظ الباحث تراجع سلطة الأبوين علـى الفتـى في اختيـار شريكـة حياتـه، وأصبح الالتزام بالزواج من ابنة العم أو الخال غيرملزم، وأخذت الخطوبة شكلا جديدا في ظل المتغيرات التي أحدثها التهجير ووسائل الاتصال الحديثة.. فالشباب يتعرف على خطيبتـه ويراها، فالشبكة تقدم حسـب إمكانيات العريـس، ويحيي حفلات الزفاف فنانون هواة، وتحديد يوم الزفاف حرص المقدمون على أن تكـون ليلة الزفاف ليلة الجمعة أو الأثنـين دون اللجـوء لعـراف القرية،والدعوة للفـرح عن طريق طبع الكروت وتوزيعها على أهل القريـة، والاحتفـال بيـوم الحنة مـازال موجودا ولكـن لم تعـد الأواني التقليديـة موجـودة، ولم تقبـل البنـات علـى تخضيـب أيديهـن وأرجلهن بالحناءكما كان واكتفين بالرسم بالحناء بأشكال حديثة،ولم تعد تجري مراسـم منفصلة للعريس والعروس على حـدة،ولم تعد هناك ملكية خاصة للعريـس بعد التهجير،ولم يعد عقد القران ملزما لحضور أهل القرية، كما تخلى النوبيون عن عادة جلـب الماء من النيل لرشه على العريس فيما كان يسمـى بماء العقد، كما رصدت الدراسة تغيرا في عادات الكنوز بمـا يسمى بالشيلة واستبدل بمبلغ بمـن المال يقدم للعروس، وألغيت مسابقة الهدف لأسباب أمنية.

وكما يقـول الباحـث في نهاية هـذه الدراسة القيمـة: "برغم كل هذه التغيرات يحاول المجتمع النوبـي التشبـث ببعض العـادات الحميدة برغم الظروف مثـل استقبال العريـس بسلطانية اللبن المحلـى بالسكـر عند بـاب البيت وتقـديم شاي الصبـاح وأطبـاق الشعريـة للإفطـار ومرافقيه في الزفـة رغم تراجع معظم العـادات التي كانت تحكم هذا المجتمع بفعل تغير المكان".